

**VOIVATKO KUOLLEET KAJAA,
SOPIIKO MERRALLA AJAA?**

Riimit Sergej Êseninin runoelman *Pantokrator*
suomennostyön haasteena

Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
kielten osasto
venäjän kääntäminen
marraskuu 2020
Julia Virtanen



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta/kielten osasto		
Tekijä – Författare – Author Julia Virtanen		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Voivatko kuolleet kajaa, sopiiko merralla ajaa? Riimit Sergej Ėseninin runoelman <i>Pantokrator</i> suomennostyön haasteena		
Oppiaine – Läroämne – Subject venäjän kääntäminen		
Työn laji – Arbetets art – Level pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year marraskuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 70
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Kuvailen pro gradu -työssäni venäläisen runoilijan Sergej Ėseninin (1895–1925) runoelman <i>Pantokrator</i> (1919) käännösprosessia ja esitän työn lopputuloksena syntyneen käännökseni runoelmasta. Tutkielmani on kommentoitu käännös, ja tutkimusmenetelmäni on empiirinen. Työni tutkimusmateriaalina on Ėseninin kirjoittama runoelma <i>Pantokrator</i> (1919) ja runoelmasta laatimani käännös <i>Kaikkivaltias</i>. Kiinnitän työssäni huomiota erityisesti käännöksen riimien keksimisen haasteisiin.</p> <p>Työni teoreettisen viitekehyksen muodostaa Katharina Reissin ja Hans J. Vermeerin skoposteoria Christiane Nordin lisäyksiin. Lisäksi käytän työssäni kirjallisuudentutkimuksen runoanalyysin käsitteitä ja kuvakielen analysointiin sovelletun Benjamin Hrušovskin viitekehysanalyysimallia. Skoposteorian mukaan käännösprosessin aluksi määritellään käännöksen skopos eli funktio tai tarkoitus. Skoposteoriassa huomiota kiinnitetään adekvaattisuuteen, käännöksen toimivuuteen omassa kontekstissaan. Skoposteorian mukaan käännöksen tulee myös noudattaa lojaaliusperiaatetta eli vastata käännöksessä mukana olevien kulttuurien käsitystä kääntämisestä.</p> <p>Käännökseni skopos on välittää lukijalle käsitys Ėseninin runoelman aiheesta, tunnelmasta ja siitä, miten ja mitä keinoja käyttäen runoelma on kirjoitettu. <i>Pantokratorin</i> aihe on yhteiskunnallinen muutos tai toive muutoksesta. Rakenteeltaan runoelma on säännönmukainen: siinä on käytetty riimiä ja runoelman osasta toiseen vaihtuvaa mittaa. Ėseninille tyypillinen värikäs kuvakieli on myös <i>Pantokratorin</i> keskeisiä tyylikeinoja.</p> <p>Riimien rakentaminen käännökseen on yksi suurimpia runouden kääntämisen haasteita. Kääntäessään runoa tai runoelmaa runomittaan ja pyrkiessään luomaan käännösrunoon loppusoinnut, kääntäjä saa olla erityisen tarkkana, että käännös vastaa lojaaliusperiaatteen mukaan yleistä käsitystä kääntämisestä eli on tarpeeksi uskollinen lähtötekstin merkityssisällölle. Tärkeää on myös adekvaattisuus. Mielestäni huolellinen lähtötekstin analyysi on tärkeä pohja, jota vasten voi tarkastella eri käännösratkaisuja varsinkin lojaaliuden näkökulmasta. Käännöksen runomitan ja riimityksen luomisessa käytän työssäni apuna metristä pohjakaavaa. Käännöksessäni on osasta toiseen vaihtuva mitta, mahdollisuuksien mukaan mahdollisimman yhteensointuvia riimejä, ja siitä saa mielestäni käsityksen <i>Pantokratorin</i> aiheesta ja tunnelmasta. Riimeissä tavoittelen mahdollisimman suurta äänteellistä yhtenäisyyttä niillä ehdoilla, että käännös kuitenkin noudattaa lojaaliusperiaatetta ja toimii tulokielisenä runoelmana.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Käännöstiede, runoanalyysi, venäjän kääntäminen, lyriikan kääntäminen, riimit, Sergej Ėsenin		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto – Helda / E-thesis (opinnäytteet) ethesis.helsinki.fi		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällys

1 Johdanto	3
2 Runoilija Sergej Ėsenin	5
2.1 Pantokrator Ėseninin tuotannossa	7
2.2 Imaginismi	8
2.3 Ėsenin suomeksi	9
3 Skoposteoria ja kääntäminen	10
3.1 Skopoksen valinta	10
3.2 Käännösprosessin vaiheet	11
3.3 Pantokratorin käännöksen skopoksen määrittely	12
4 Lähtötekstin analyysi	13
4.1 Kaunokirjallisen tekstin viestintäfunktio(t)	13
4.2 Runoanalyysin teoriaa	15
4.3 Pantokratorin runoanalyysi	16
4.3.1 Toistorakenteet	16
4.3.2 Aihe sekä sana-aineksen ja puhetilanteen tarkastelu	21
4.3.3 Kuvallisuus ja viitekehykset	27
4.3.4 Tulkinta ja teema	31
4.3.5 Tulkinnan yhteenveto käännöksen skopoksen kannalta	35
5 Käännöksen kommentointi	36
5.1 Lyriikan kääntäminen	36
5.2 Käännösstrategia	39
5.3 Käännösratkaisujen kommentointi	41
5.3.1 Kulttuurinen symboliikka ja muut kulttuuriset elementit	42
5.3.2 Mitallisuus käännöksessä	47
5.3.3 Riimit käännöksessä	50
5.3.3.1 Vajaat riimit	52
5.3.3.2 Epäpuhtaat riimit	56
5.3.3.3 Identtiset riimit	60

5.3.3.4 Puhtaat riimit	62
5.3.4 Käännöksen vertaaminen skopokseen	67
6 Loppupäätelmät	69
Lähteet.....	71
Liitteet	75
<i>Liite 1: Venäjänkielinen lyhennelmä</i>	
<i>Liite 2: Lähtöteksti ja käännös</i>	

1 Johdanto

Pro gradu -tutkielmani aiheena on Sergei Êseninin (1895–1925) runoelman *Pantokrator* (1919) käännösprosessi. Tutkielmani on kommentoitu käännös eli niin sanottu käännösgradu, ja työssä käyttämäni tutkimusmenetelmä on empiirinen. Käännän Êseninin *Pantokratorin* ja kuvailen tutkielmassani käännösprosessin vaihteita sekä esitän työn lopputuloksena syntyneen käännöksen. Valitsin aiheeksi runon kääntämisen, sillä olen aina ollut kiinnostunut runoista. Olen lukenut paljon ja kirjoittanut sekä kääntänyt jonkin verran runoja harrastukseni. Olen myös opiskellut kotimaista kirjallisuutta, ja kirjallisuusopin ajana olen huomannut, että pidän erityisesti runojen analysoimisesta ja tulkinnasta. Parhaimmillaan runot tarjoavat lukijalle nautinnollisia ja jopa puhdistavia taide-elämyksiä, ne luovat uutta ja rakentavat merkityksiä käyttämällä kielen monia keinoja normaalista kielenkäytöstä poikkeavasti. Jokainen runo, myös käännetty runo, voi ilahduttaa lukijaansa.

Tavoitteenani on oppia lisää runon kääntämisestä analyttisen käännösprosessin aikana. Pyrin siihen, että tutkielmani lopputulos, Êseninin *Pantokratorin* käännös, voisi toimia mahdollisena työnäytteenä tai sellaisen osana. Toivon, että pro gradu -tutkielmassa kuvaamani runon kääntämisen haasteet ja ongelmat sekä niiden ratkaisut voisivat hyödyttää myös muita runojen kääntämisestä kiinnostuneita opiskelijoita, ja miksei kääntäjiä, kriitikkoja ja tutkijoitakin. Êsenin on Venäjällä hyvin suosittu runoilija, mutta suomeksi hänen tuotantoaan on ilmestynyt kovin vähän, eikä *Pantokratoria* ole löytämieni tietojen mukaan julkaistu missään suomeksi. Sikäli käännökseni voisi ajatella kartuttavan hiukan kulttuurista pääomaakin, mikäli se julkaistaisiin vaikkapa jossain lehdessä.

Runojen kääntäminen on haasteellista ja vaatii kääntäjältä mielellään sekä lyriikan tuntemusta, kokemusta runojen kirjoittamisesta että käännöstietämystä ja -taitoja. Lyriikan kääntäjä ei pääse pitkälle pelkän sanakirjan avulla (esim. Enwald 2000: 184). Hän tarvitsee jo lähtötekstin analyysissä äidinkieleltään lähtökielisen, mielellään runouteen perehtyneen lukijan apua. Esimerkiksi monet symbolimerkitykset ovat vahvasti kulttuurisia, eivätkä niiden sisältämät kirjaimellisen tason ylittävät merkitykset välttämättä avaudu äidinkieleltään ei-lähtökieliselä kääntäjälle. Lähtötekstin analyysin jälkeen kääntäjän tehtäväksi jää miettiä, millä keinoilla ja mitkä runon piirteet voi tulokielisessä runossa välittää lukijalle. Tulokielisen

runon kirjoittaminen on mielestäni prosessin haasteellisin vaihe, vaikka sitä edeltäisi huolellinen analyysi.

Êseninin *Pantokratorin* keskeisiä piirteitä ovat sekä persoonallinen kuvakieli että osasta toiseen vaihtuva muotorakenne, jonka perustana ovat sekä runomitta että riimit eli loppusoinnut. Olin valinnut käännettäväkseni Êseninin runoelman ensisijaisesti sen kiehtovan kuvallisuuden vuoksi, mutta käänösprosessin aikana aloin kiinnittää enemmän huomiota runon rakennepiirteisiin. Kääntämisen suurimman haasteen muodostivat riimit, joita lähdin tavoittelemaan käännökseeni. Tutkielmani on tarkoitus kuvata sitä, millaisia haasteita loppusointuja etsivä kääntäjä kohtaa, ja esitellä mahdollisia ratkaisutapoja ongelmiin, joita riimien tavoittelu aiheuttaa. Korostan käänösprosessissani lähtötekstin huolellista analyysia ja tulokielisen runoelman toimivuutta.

Työni rakenne noudattaa käänösprosessin järjestystä. Esittelen ensin käännettävän runon taustaa kertomalla runoilija Sergej Êseninistä, hänen tuotannostaan sekä imaginismista, 1910- ja 1920-luvulla vaikuttaneesta kirjallisesta tyylistä, jonka piiriin Êsenin kuului. Tutkielmani teoreettisen taustan muodostaa Katharina Reissin ja Hans J. Vermeerin skoposteoria Chistiane Nordin lisäyksiin. Kerron skoposteoriasta työni kolmannessa osassa, jossa määrittelen myös käännökseni skopoksen eli funktion tai päämäärän. Skopoksen määrittelyn jälkeen tutkielmani neljännessä luvussa analysoin lähtötekstiä kirjallisuudentutkimuksen runoanalyysin käsitteiden avulla. Paneudun analyysissani ensin runoelman muotorakenteisiin, kuten säe- ja säkeistöjakoon, eri tasojen toistorakenteisiin sekä rytmiin, sitten sana-ainekseen, puhetilanteeseen, kuvallisuuteen ja teemaan. Analyysiosan lopuksi hahmottelen runosta tulkintani, ja tutkielmani viidennessä osassa laadin analyysini pohjalta käänösstrategian eli selvitän ja perustelen, minkä periaatteiden mukaan pyrin kääntämään runoelman. Tämän jälkeen esittelen ja kommentoin kääntämisen aikana esiin nousseita haasteita ja ongelmakohtia erityisesti riimien kääntämisen näkökulmasta. Viidennen osan lopussa kokoan yhteen käänösratkaisuihin liittyvät havainnot, ja työni viimeisessä eli kuudennessa osassa esittelen koko prosessista esiin nousseet loppupäätelmät. Alkuperäinen runoelma ja käännökseni ovat työni liitteinä.

Käyttämässäni lähteissä on käytetty erilaisia translitterointitapoja. Yhtenäisyyden vuoksi olen muuntanut lähteissä käytetyn translitteroinnin tieteellisen translitteroinnin mukaiseksi. Vain suorissa lainauksissa käytän kunkin lähteen alkuperäistä kirjoitusasua.

2 Runoilija Sergej Êsenin

Sergej Aleksandrovitš Êsenin (1895–1925) oli kotoisin Konstantinovon kylästä Rjazanin maakunnasta melko läheltä Moskovaa. Hän syntyi talonpoikaisperheeseen, oleskeli nelivuotiaasta lähtien uskonnollisen äidinisänsä ja äidinäitinsä luona, kunnes aloitti koulun vuonna 1904. Sukulaiset toivoivat Êseninistä opettajaa, joten koulun jälkeen hän jatkoi opintojaan opettajaopistossa, jossa hän opiskeli muun muassa uskontoa, kirkkoslaavia, historiaa ja maantietoa. Ensimmäiset lyhyet rakkausrunonsa Êsenin kirjoitti kouluvuosinaan. Moskovassa asuessaan vuosina 1912–1915 Êsenin tutustui niin sanottuihin surikovilaisrunoilijoihin. Êsenin kirjoitti runoja, joista näkyi hyvin selvästi aikalaisrunoilijoiden vaikutus, eikä niiden perusteella olisi voinut vielä arvata runoilijan lahjakkuutta. Runot olivat ilmaisultaan monimutkaisia ja moniulotteisia. Êsenin käytti runoissaan paljon uskonnollista kuvastoa sekä raamatullista tematiikkaa. Kristinuskon kertomukset ovatkin olleet Êseninille tuttuja lapsuudesta saakka. Hänen isoisänsä kertoi lapsenlapselleen Raamatun tarinoita, ja isoäitinsä mukana Êsenin kulki monissa kirkoissa. Kristinuskon kertomusten lisäksi Êseninin runolliset ilmaisut kumpusivat myös pakanallisista myyteistä. (Azadovskij 1992: 240–241; Baschmakoff & Pesonen 1975: 14; Huttunen 2015: 431; Kiparsky & Viljanen 2013: 152; Zaharov 1995: 100–101.)

Vuosina 1915–1916 Êsenin asui Pietarissa ja vietti aikaansa symbolistien seurassa. Maaliskuussa 1915 Êsenin luki Aleksandr Blokille ja Sergej Gorodetskille runojaan ja sai kirjallisesta ensiesiintymisestään positiivista palautetta. Esiintymistä seurasivatkin lukuisat uudet esiintymiset Pietarin kirjailijasalongeissa. Kaupunkiin muuttanut maaseuturunoilija tutustui moniin kirjailijoihin ja alkoi julkaista tekstejään kirjallisuuslehdissä. Hänen ensimmäinen runokokoelmansa *Radunitsa (Vainajien muistopäivä)* ilmestyi vuonna 1916. Runot kuvaavat ihannoivasti Venäjän maaseudun arkista työtä, luonnon kiertokulkua ja uskonnollisia juhlia. Êsenin itse neuvoi suhtautumaan kokoelmansa ”jeesuksiin, jumalan äiteihin ja mikoloihin” kuin runojen taruolentoihin. Êseniniä ei voikaan kutsua uskonnolliseksi runoilijaksi, sillä lukuisista raamatullisista viittauksista huolimatta hänen runoutensa kuvasto kytkeytyy useampiin taustoihin. Êseninin vuosien 1914–1919 lyriikka heijastaa vahvasti sekä aikakautensa reaalielämää että mytologista ja uskonnollista maailmaa. (Baschmakoff & Pesonen 1975: 14; Huttunen 2015: 431; Kiparsky & Viljanen 2013: 152; Zaharov 1995: 101–102.)

Radunitsan (1916) johtava teema on Huttusen mukaan ”muinainen ja maalainen Venäjä, *Rus*” ja lokakuun vallankumous oli Êseninille Rusin uusi aamu. Vuoden 1917 tapahtumat aiheuttivat Êseninille suuria ristiriitoja. (Huttunen 2015: 431.) Baschmakoff & Pesonen (1975: 14) kirjoittavat Êseninin kokeneen vallankumoustapahtumat jonkinlaisena kansan alkuvoimien purkauksena ja kaiken muuttavana raikkaana myrskynä. Aluksi Êsenin suhtautuikin hyvin myönteisesti vuoden 1917 vallankumouksiin, joskin omaelämäkerrassaan hän kirjoittaa ottaneensa ne vastaan omalla tavallaan, talonpoikaisnäkökulmasta. Êsenin toivoi vallankumouksen johtavan maaseudun elämän yksinkertaisuuteen ja talonpoikaisdemokratiaan. Sitten hän pettyi siihen, mitä vallankumoukset todella toivat tullessaan, kun talonpoikien haaveet omista pelloista eivät toteutuneetkaan. Hänen oli vaikea hyväksyä vallankumousta seuranneita verisiä vaiheita ja yhteiskunnan muutostoimia kuten kaupunkien rakentamista ja teollistumista. Êsenin olisi kaivannut työläisten pystyttämän Marxin monumentin rinnalle talonpoikien luoman lehmäpatsaan. (Baschmakoff & Pesonen 1975: 14–15; Zaharov 2003: 8, 10.)

Vuodesta 1917 lähtien Êsenin asui jälleen Moskovassa, ja vuodet 1922–1923 hän vietti ulkomailla silloisen vaimonsa, kuuluisan tanssijan Isadora Duncanin kanssa. Vuonna 1923 Êsenin palasi takaisin kotimaahansa. Êseninistä tuli legenda jo eläessään. Hän vietti paljon aikaansa kapakoissa ja joutui skandaalien keskelle. Kansan mielissä Êsenin kasvoi Puškinin veroiseksi runoilijaksi, mutta Êsenin näki itsensä toisin. Omasta mielestään hän oli ”silinterihattuun verhoutuva huligaani” (ilmaisu Huttuselta 2015: 431), eikä hän ollut tyytyväinen itseensä, ympäröivään yhteiskuntaan tai aikakauteensa. Vallankumouksen jälkeisinä vuosina bolševikit eivät enää suhtautuneet runoilijaan suopeasti. Vaikka Êsenin oli pettynyt neuvostovallan mukanaan tuomiin uudistuksiin ja ikävöi kadonnutta maaseudun rauhaa, hän kuitenkin katsoi tulevaisuuteen myös toiveikkaana. Êsenin uskoi Venäjään ja sen kansaan. (Baschmakoff & Pesonen 1975: 15–16; Huttunen 2015: 431–433; Kiparsky & Viljanen 2013: 152–153.)

Esikoiskokoelma *Radunitsan* (1916) jälkeen Êseniniltä ilmestyi vuonna 1918 runokokoelmat *Goluben’*, *Sel’skij časolov* ja *Preobraženie*. Vuonna 1920 ilmestyi kirja *Ključi Marii*, joka esittelee Êseninin näkemyksiä taiteesta ja sen olemuksesta, sekä runokokoelma *Trerjadnica*. *Trerjadnica* sekä sen jälkeen ilmestyneet kokoelmat *Ispoved’ huligana* (1921), *Stihi skandalista* (1923), *Moskva kabackaja* (1924), *Rus’ Sovetskaja* (1925), *Strana Sovetskaja* (1925) ja *Persidskie motivy* (1925) kertovat runoilijan kasvavista henkisistä ristiriidoista

ympäröivän maailman ja ihmisten välillä. (Azadovskij 1992: 244; Huttunen 2015: 432.) Huttunen (2015: 432–433) kirjoittaa: ”Persoonallisuuden pimeä puoli alkoi esiintyä hänen teksteissään, ja tälle hahmolle runoilija omisti viimeisen pitkän runoelmansa *Musta mies* (*Tšërnyj čelovek*):

Ystäväni, ystäväni,
nyt tekee tosi kipeää.
Itse en tiedä mistä lienee tuska peräisin.
Välistä kuin viheltäisi paljaan
ja aution pellon yli tuulispää,
välistä kuin syyskuiseen lehtoon
vihmoo alkoholi aivoihin.”

(Suom. Pentti Saaritsa, 1972., myös Saaritsan suomennos Huttuselta.)

Joulukuun 1925 lopulla ristiriitojen koettelema pellavapäinen runoilija teki itsemurhan, jota ennen hänen kerrotaan kirjoittaneen viimeisen, dramaattisen runonsa omalla verellään. Êseninin kuolema aiheutti kohua ja spekulatioita, ja vielä nykyäänkin keskustellaan siitä, oliko hänen kuolemansa murha vai itsemurha. Êsenin on Venäjällä yhä hyvin suosittu ja rakastettu runoilija. (Baschmakoff & Pesonen 1975: 16; Huttunen 2015: 433; Kiparsky & Viljanen 2013: 153.)

2.1 *Pantokrator* Êseninin tuotannossa

Êseninin runoelma *Pantokrator* on vuodelta 1919. Kirjoitusajankohta on yksi syy sille, miksi runoelma on mielestäni hyvin kiinnostava kääntämiskohde. Zaharov (2003: 7) erottaa vuodet 1917–1920 omaksi kaudekseen Êseninin tuotannossa. Näiden vuosien aikana tapahtui merkittäviä muutoksia sekä Venäjän historiassa että Êseninin poliittisissa näkemyksissä. (Zaharov 2003: 7–8, 10.)

Pantokrator kuuluu Êseninin vuosina 1917–1919 kirjoittamiin niin sanottuihin pieniin runoelmiin («маленькие поэмы», Êseninin oma nimitys). Näistä kolme (*Tovariš, Pevušij zov* ja *Otčar*) ovat vastakaikuna helmikuun vallankumoukselle ja loput seitsemän (mm. *Inoniâ, Nebesnyj barabanšik, Pantokrator* ja *Kobyl’i korabli*) lokakuun vallankumoukselle ja kansalaissodalle. *Pantokrator* on vallankumousrunoista viimeinen. Runoelmien kuvallisuus on tuottanut lukijoille ja tutkijoille päänvaivaa, ja kuvallisuuden tulkinta on johtanut hyvin

monenlaisiin tuloksiin. Nykytutkijat korostavat runoelmien yhtenäistä kokonaisuutta ja pitävät tätä kokonaisuutta yhtenä Êseninin tuotannon ”kypsimmistä ja vakavimmista” vaiheista. Useat tutkijat näkevät runoelmat myös jatkumona, jonka osina ne kuvaavat ympärillä muuttuvaa maailmaa. (Voronova 2016: 24; Zaharov 1995: 131, 213.)

2.2 Imaginismi

Êsenin kuului imaginisteihin, Venäjällä 1920-luvulla vaikuttaneeseen jälkifuturistiseen kirjalliseen ryhmittymään, jonka hän perusti yhdessä Anatolij Mariengofin ja Vadim Šeršenevičin kanssa vuonna 1918. Imaginisteilla oli hyvät suhteet vallassa oleviin bolševikkeihin, joten he saivat teoksiaan julkaistua, vaikka paperipula rajoittikin tuolloisen venäläisen kirjallisuuden julkaisemista. Kun paperia ei ollut, runoja lausuttiin usein kahviloissa, mistä juontaa juurensa nimitys ”kahvilakausi”. Imaginistien runokahviloita olivat Pegasoksen pilttuu, Runoilijakahvila ja Domino. He julkaisivat myös omaa lehteä sekä pitivät kirjakauppaa ja elokuvateatteria. (Huttunen 2014: 77; 2015: 451; Kiparsky & Viljanen 2013: 152.)

Imaginisteille lyriikan tärkein elementti oli runokuva, metafora. Heidän pyrkimyksenään oli hätkähdyttää lukijoita uusilla ja odottamattomilla, ristiriitaisilla asioilla keskenään yhdistävillä ilmauksilla. Imaginisteista Anatolij Mariengof korosti ”puhtaan” ja ”likaisen” rinnastamista toisiinsa, Šeršenevič puolestaan uskoi lukijan ymmärtävän sanojen välisen yhteyden ja muodostavan mielessään lopullisen kuvan. Verbit hän julisti ”runouden umpilisäkkeeksi”, ja hänen runonsa saattoivat olla täysin verbittömiä. Êsenin puolestaan oli aina etsinyt innokkaasti uusia ilmaisuja ja tavoitellut runoissaan erikoista vaikutusta. Hän kehitti dadaistista ”metaforakonetta”. Baschmakoff ja Pesonen (1975: 15) kirjoittavat kuitenkin Ryminin kanssa toimittamansa *Neuvostolyriikka I* -teoksen esipuheessa, ettei Êseninin tuotantoa tai edes kuvakieltä pysty selittämään yksinomaan imaginismilla, vaan hänen koristeellinen tyylinsä tulee ennen muuta kansanperinteestä. (Huttunen 2015: 452–453; Baschmakoff & Pesonen 1975: 15.)

Imaginistit järjestivät performansseja, joutuivat skandaaleihin ja kirjallisiin oikeudenkäynteihin. Niinpä bolševikkien suosio päättyi melko lyhyen ajan jälkeen ja 1920-luvun alkupuolella imaginisteja alettiin syyttää huliganismista. Imaginistit jatkoivat

toimintaansa vuoteen 1924 saakka, ja käytännössä viimeistään Êseninin itsemurhan jälkeen vuonna 1925 ryhmä hajaantui. Vuonna 1928 Vadim Šeršenevič päätti imaginistien toiminnan julkisesti. Samoihin aikoihin runouden kukoistuskausi alkoi muutenkin olla ohi Neuvosto-Venäjällä. (Huttunen 2014: 78; 2015: 454.)

2.3 Êsenin suomeksi

Venäläisen kirjallisuuden suomentamisinnokkuus on kulkenut käsi kädessä Suomen ja Venäjän tai Neuvostoliiton poliittisten suhteiden kanssa. 1910-luvulla venäläinen kirjallisuus näyttäytyi ”vihollisen ja sortajan” kirjallisuutena, eikä tuon ajan Suomessa oltu kiinnostuneita venäläisestä kirjallisuudesta. Olavi Paavolaisen alkujaan vuonna 1929 ilmestynyt *Nykyaikaa etsimässä* on poikkeus. Paavolainen esittelee teoksessaan myös kolme venäläistä vallankumousrunoilijaa: Aleksandr Blokin, Vladimir Majakovskijn ja Sergej Êseninin. Runoilijat edustavat Paavolaiselle ”vallankumouksen murhenäytelmän” uskoa, toivoa ja rakkautta. (Jänis & Pesonen 2007: 189, 194, 197) Paavolainen (1990: 218) kuvailee Êseninin suhdetta vallankumoukseen:

Mutta ’vanhan’ talonpoikaisen, peltojen ja maalaiskylien, kirjavien pääliinojen ja pääsiäismunien Venäjän ja ’uuden’, vallankumouksellisen, koneiden ja tehdaskaupunkien Venäjän välillä on syvä, sovittamaton ristiriita. Tämän ristiriidan uhri ja liikuttava tulkki on Sergei Jessenin. Kuten vallankumous merkitsi Blockille ihmettä ja Majakovskille hurmausta, merkitsi se Sergei Jesseninille kärsimystä. Jessenin on vallankumouksen tragiikan runoilija.

Suomen kirjamarkkinoiden näkökulmasta venäläinen kirjallisuus on marginaalista, ja viime vuosina lähinnä pienkustantajat ovat julkaisseet venäläistä kirjallisuutta. Kääntäjillä on suuri vaikutus edustamansa kielialueen kirjallisuuden välittäjinä. (Jänis & Pesonen 2007: 205.) Êseninin runoja on suomennettu vain vähän. Suomeksi käännettyjä Êseninin runoja on Ben Hellmanin (2008: 97–98) Venäläisen kaunokirjallisuuden suomennosten bibliografian mukaan vain kokoelmissa *Venäjän runotar* (1946) ja *Neuvostolyriikka I* (1975). Hellmanin bibliografian jälkeen on ilmestynyt Olli Hyvärisen suomentama *Tarkoin valitut runot* (Jessenin 2009), joka on tietääkseni ainoa suomeksi ilmestynyt Êseninin runokokoelma.

3 Skoposteoria ja kääntäminen

Skoposteoriaa edeltäneissä käännösteorioissa, sekä lingvistisissä että kommunikatiivisissa, keskeistä on ollut käännöksen ekvivalenttisuus eli vastaavuus lähtötekstin kanssa.

Lingvistisissä käännösteorioissa huomion keskipisteenä on ollut lähtötekstin ja käännöksen tekstuaalinen vastaavuus, kun taas kommunikatiivisissa tai funktionaalisissa teorioissa käännöstä tarkastellaan kommunikaation muotona, jolloin käännöksessä pyritään ottamaan huomioon myös viestintätilanteen kielenulkoisia tekijöitä kuten vastaanottaja. Lähtötekstin ja käännöksen vertailun painopisteen siirtyminen tekstistä viestintätilanteeseen oli merkittävä edistysaskel, mutta näkökulman siirtymisestä huolimatta ekvivalenssin tarkastelu ei toimi aukottomasti kaikissa tarvittavissa kääntämisen muodoissa. Ekvivalenssin vaatimus voi joissain tapauksissa rajoittaa mahdollisuutta muokata lähtötekstiä riittävästi. (Vehmas-Lehto 2002: 90–91, 97–98; 2008: 41, 43.)

Saksalaisten Katharina Reissin ja Hans Vermeerin kehittämässä funktionaalisessa skoposteoriassa kiinnitetään huomiota adekvaattisuuteen eli käännöksen toimivuuteen tulokulttuurissa. Kääntäminen tapahtuu aina jossakin tarkoituksessa, käännöksellä on jokin tehtävä tai tehtäviä, jotka sen tulisi täyttää. Käännöksen tarkoitusta, päämäärää tai tehtävää eli funktiota nimitetään skopokseksi. Skopos on ”kaiken kääntämisen ratkaiseva tekijä” (Reiss & Vermeer 1986: 55). Skoposteoria ei vaadi käännökseltä minkään tason ekvivalenssia, myös käännöksen funktio voi poiketa lähtötekstin funktiosta. Skoposteorian mukaan sellainen käännös on hyvä, joka pystyy toteuttamaan skopoksensa. (Nord 1994:106; Reiss & Vermeer 1986: 12, 27, 55; Vehmas-Lehto 2002: 92; 2008: 41, 43.)

3.1 Skopoksen valinta

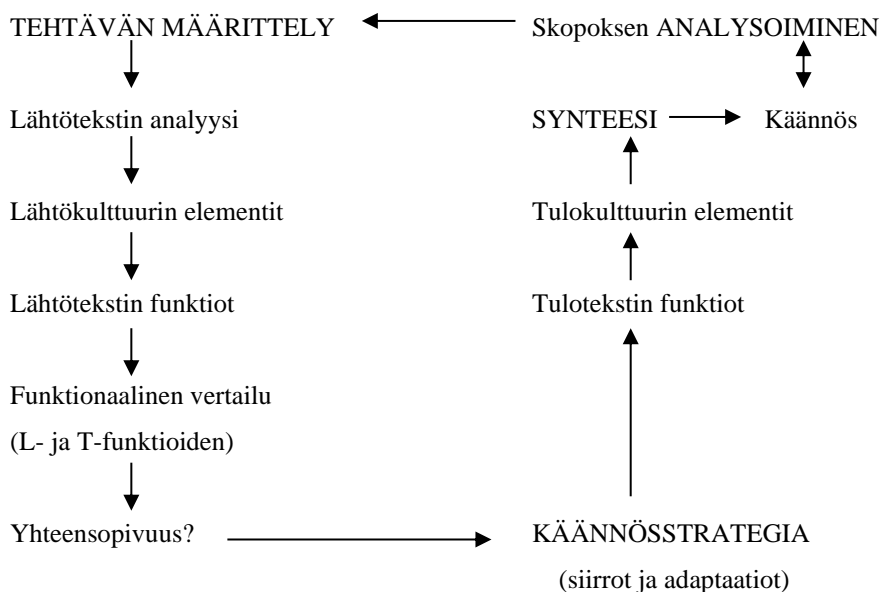
Miten skopos sitten määräytyy, voiko tekstin kääntää ihan mihin tahansa tarkoitukseen tai tehtävään? Nord (1994: 107) kirjoittaa, että funktionaalinen näkemys kääntämisestä (skoposteoria) näyttäisi pitävän sisällään periaatteen, jonka mukaisesti käännökselle voisi antaa minkä tahansa ajateltavissa olevan skopoksen. Hän kuitenkin huomauttaa, että käännöksessä on otettava lisäksi huomioon käännösprosessissa mukana olevien kulttuurien vallitsevat käsitykset kääntämisestä. Tätä periaatetta hän kutsuu lojaaliudeksi. (Nord 1994: 107; Vehmas-Lehto 2008: 44.)

Yleensä kääntäjä saa käännöksen toimeksiantajalta tai tilaajalta ohjeet kääntämistä varten. Niissä skopos joko määritellään suoraan tai kääntäjä päättelee sen saamiensa ohjeiden perusteella. Jos kääntäjän mielestä skopos on ristiriidassa vallitsevien kääntämiskäsitysten kanssa, hänen tulee joko neuvotella toisen skopoksen valitsemisesta tai tehdä käännöksen lukijoille selväksi, millä tavalla käännös on toteutettu ja miksi. (Nord 1994: 107; Vehmas-Lehto 2008: 44.)

3.2 Käännösprosessin vaiheet

Käännösprosessi alkaa käännösohjeiden perusteella pääteltävän skopoksen analyysistä, jonka jälkeen kääntäjä määrittelee käännöstehtävän. Tämän jälkeen hän analysoi lähtötekstin. Analyysi alkaa lähtökulttuurin elementeistä (mukaan lukien kielelliset elementit), joiden perusteella määrittyy lähtötekstin funktio. Lähtötekstin funktion määrittelemisen jälkeen kääntäjä vertailee lähtötekstin ja käännöksen funktioita ja tarkistaa, vastaako niiden suhde yleisesti vallitsevaa käsitystä kääntämisestä eli toteutuuko lojaaliusperiaate. Sitten kääntäjä laatii käännösstrategian eli miettii, mitä käännösmenetelmiä tarvitaan, jotta lähtökulttuurin elementit voidaan siirtää funktionaalisiksi tulokulttuurin elementeiksi. Nämä elementit kääntäjä kokoaa käännökseksi, jonka funktionaalisuuden hän lopuksi tarkistaa vertaamalla valmista käännöstä skopokseen. (Nord 1994: 108; Vehmas-Lehto 2008: 44.)

Edellä kuvatut käännösprosessin vaiheet Nord (1994: 108) esittää seuraavanlaisena kehänä:



Nordin (1994: 108) mukaan mallin tärkein piirre on kertautuvuus. Koko käännösprosessin iso kehä pitää sisällään pienempiä kehiä, jotka toistuvat prosessin eri vaiheiden välillä. Vaiheesta toiseen edetessään kääntäjä katsoo aina taaksepäin vahvistaakseen tai korjatakseen aiemmin tekemiään ratkaisuja sekä tarkkaillakseen funktionaalisuuden ja lojaaliuden toteutumista. (Nord 1994: 108–109.)

3.3 *Pantokratorin* käännöksen skopoksen määrittely

Koska minulla ei ole todellista toimeksiantajaa, määrittelen käännöksen skopoksen itse. Jos minulla olisi toimeksiantaja, olisin saanut käännösohjeet, joista kävisi ilmi, missä kontekstissa käännös olisi tarkoitus julkaista tai esittää, mikä puolestaan vaikuttaisi skopoksen valintaan. Jos käännös tehtäisiin esimerkiksi jaettavaksi venäläiseen runoiltaan mahdollisesti saapuville heikosti venäjää ymmärtäville suomalaisille kuulijoille, tärkeintä olisi lähinnä runoelman sisällön välittäminen; lausujan tulkinta runoelmasta voisi välittää muut (taiteellisemmat) elementit.

Lähden kuitenkin siitä, että käännös julkaistaisiin esimerkiksi jossain lehdessä tai runoantologiassa, jolloin mielestäni olisi perusteltua kääntää runoelma siten, että suomalainen käännöksen lukija saisi jonkinlaisen käsityksen siitä, miten, minkälaisia keinoja käyttäen, sekä mistä aiheesta Êsenin kirjoittaa. Tämän lisäksi tärkeää olisi tarjota käännöksen lukijalle miellyttävä lukuelämys, toisin sanoen adekvaattisuus, käännöksen toimivuus tulokulttuurissa, olisi yksi niistä funktioista, jotka käännöksen olisi tarkoitus toteuttaa. Tavallaan adekvaattisuus on edellytys myös tyylin tai ilmaisuvoiman välittymiselle: jos ilmaisut kuulostavat lukijasta liian kummallisilta, niitä on vaikea ottaa vastaan ja sisäistää. Tällöin ainakin se, miten Êsenin kirjoittaa, jää välittymättä, mahdollisesti myös se, mistä runossa puhutaan.

Edellä kuvatun skopoksen toteuttaminen vastannee yleistä käsitystä kääntämisestä eli mielestäni käännös voisi toteuttaa funktionensa siten, että lojaaliusperiaatekin toteutuu.

4 Lähtötekstin analyysi

Kun kääntämisen lähtökohtana on käännöksen skopos, lähtötekstin analyysin merkitys on se, että analyysin avulla pyritään selvittämään, mitkä lähtötekstin elementit ja piirteet ovat skopoksen toteuttamisen kannalta olennaisia, tulisiko niitä muuttaa tai mukauttaa jotenkin ja jos tulisi, niin miten (Nord 1994: 107). Ensin esittelen kaunokirjallisen tekstin yleisen viestintäfunktion sekä runoanalyysin teoriaa lähtötekstin analyysin taustaksi. Tämän jälkeen analysoin Êseninin runoelman *Pantokrator* kirjallisuudentutkimuksen runoanalyysin käsitteiden avulla. Tarkastelen runoelman rakennetta, rytmiä, kuvallisuutta, puhujaa ja puhetilannetta sekä hahmottelen runoelman teeman. Samalla, kun kartoitan käännöksen skopoksen toteuttamisen kannalta runoelman keskeisimmät elementit, esitän runoelmasta tulkintani. Tulkintaa vasten voin käännöstä tehdessäni punnita käännösratkaisujen tulkinnallista toimivuutta, sekä arvioida sitä, missä määrin lähtötekstin sisältämän sanoman välittäminen käännöksen lukijalle on mahdollista.

4.1 Kaunokirjallisen tekstin viestintäfunktio(t)

Viestintätilanteeseen osallistuvat ainakin viestin lähettäjä ja vastaanottaja, jotka kommunikoivat tietyssä tarkoituksessa. Tätä tarkoitusta voi tarkastella sekä lähettäjän että vastaanottajan näkökulmasta. Kun lähtökohtana on lähettäjä, puhutaan hänen intentiostaan, jonka hän pyrkii toteuttamaan tekstin keinoin. Vastaanottaja puolestaan liittää tekstiin tietyn funktion vastaanottaessaan tekstin. Tekstillä sinänsä ei ole funktiota, vasta tekstin vastaanottaja luo tekstin funktion. (Nord 1994: 109.)

Tekstin viestintäfunktiota tulee Nordin mukaan käsitellä kielen yleisten kommunikaatiofunktioiden pohjalta. Funktioista on olemassa useita eri luokittelumalleja, mutta käännöstieteessä hyödylliseksi on osoittautunut Karl Bühlerin ja Roman Jakobsonin käsityksiin perustuva malli. (Nord 1994: 111.) Jakobsonin malli esitellään myös Runousopin perusteiden luvussa Lyriikan runousoppia, jossa Viikari (2009: 40) siteeraa Jakobsonia:

Lähettäjä lähettää viestin vastaanottajalle. Jotta viesti toimisi, tarvitaan *konteksti*, johon viitataan – ja joka on vastaanottajan ulottuvilla, ja viesti on joko kielellinen tai kielennettävissä; tarvitaan *koodi*, jonka lähettäjä ja

vastaanottaja (toisin sanoen viestin koodaaja ja dekodeaaja) täysin tai ainakin osaksi jakavat; ja lopuksi tarvitaan myös *kontakti*, fyysinen kanava ja psykologinen yhteys lähettäjän ja vastaanottajan välillä, kontakti jonka ansiosta he voivat ryhtyä viestintään ja jatkaa sitä.

Tämän mallin Viikari (2009: 40) havainnollistaa kaaviona:



Jakobsonin mukaan kutakin mallin kohtioista vastaa oma funktionsa. Kontekstiin suuntautuvan viestin funktiota Jakobson kutsuu referentiaaliseksi, lähettäjään painottuvan emotiiviseksi ja vastaanottajaan keskittyvän viestin funktiota puolestaan konatiiviseksi. (Viikari 2009: 40.) Nämä kolme ovat Viikarin mukaan perusfunktioita, kun taas Nord (1994: 111) mainitsee näiden lisäksi vielä neljännen perusfunktion, kontaktiin keskittyvän faattisen funktion. Koodiin painottuvilla viesteillä on puolestaan metakielellinen funktio ja viestiin itseensä eli sanomistapaan huomiota kiinnittävällä poeettinen (luennot, kotimaisen kirjallisuuden tuntiopettaja FL Irma Perttula 2005). Näillä funktioilla on lukuisia alafunktioita, joista Nord (1994: 111–112) mainitsee esimerkkeinä ohjaavan, arvottavan ja vaikuttamaan pyrkivän funktion.

Käytännön viestintätilanteissa yhdistyy yleensä useampia funktioita ja alafunktioita. Jokin funktioista on kuitenkin hallitseva. Runossa, kuten missä tahansa muussakin kaunokirjallisessa tekstissä, korostuu tavallisesti poeettinen funktio. Se, miten sanotaan, voi olla tärkeämpää kuin se, mitä sanotaan. Poeettisen funktion korostumista eli kielen ominaisuutta kiinnittää huomiota itse kieleen sanotaan kohosteisuudeksi. Kohosteisuutta on kahta lajia: poikkeavuutta, joka tarkoittaa normaalikielenkäytön sääntöjen rikkomista, ja parallellismia eli ylimääräistä säännönmukaisuutta. Ylimääräinen säännönmukaisuus ilmenee esimerkiksi äänteellisinä (riimi ja allitteraatio), syntaktisina tai semanttisina toistorakenteina. Myös säejako ja runomitat ovat esimerkkejä parallellismista. Poikkeavuuksia on puolestaan neljää eri lajia: 1) tilastollinen poikkeavuus normaalista (kirja)kielestä, 2) kielikuvat eli troopit, 3) sisäinen poikkeavuus eli poikkeavuus teoksen itse asettamista säännöistä ja 4)

poikkeavuus lajin eli genren käytännöistä (koskee myös teoksen maailmankatsomuksellista ainesta). (Luennot Perttula 2005; Viikari 2009: 40–42, 44, 46–50.)

Myös emotiivinen eli ekspressiivinen funktio on tärkeä ottaa huomioon kaunokirjallisuuden kääntämisessä. Ekspressiivinen funktio toteutuu usein konnotatiivisen merkityksen, eli sanaan tai ilmaukseen liittyvien sivumerkitysten, kautta. ”Konnotaatiot ovat tunneväritteisiä, ja niillä herätetään reaktioita viestinnän osanottajissa. – Konnotaatiot voivat olla positiivisesti tai negatiivisesti latautuneita.” (Vehmas-Lehto 2002: 74.) Konnotatiiviset merkitykset kuvastavat myös monia muita mielle yhtymiä, joita sanoihin liittyy niiden denotatiivisen tai referentiaalisen eli ympäröivään maailmaan viittaavien merkitysten lisäksi, ja ne voivat heijastaa myös kirjoittajan maailmankatsomusta (tai runon sanomaa – oma lisäys). Kääntämisen kannalta on tärkeä huomata, että eri kielten sanat voivat poiketa toisistaan konnotatiivisen merkityksen osalta ja usein poikkeavatkin, vaikka denotatiiviset merkitykset vastaisivat toisiaan. (Vehmas-Lehto 2002: 74–75, 77.)

4.2 Runoanalyysin teoriaa

Koska runoissa kieltä käytetään normaalista poikkeavalla tavalla, runot voivat tuntua vaikealta ymmärtää. Runoanalyysin päämäärä on selvittää käsitteellisellä kielellä, mistä runossa pohjimmiltaan on kyse eli mistä runossa puhutaan. Tätä kutsutaan tulkinnaksi. Runon tulkinta avaa sen, kuinka runo ymmärretään ja mitä sen ajatellaan merkitsevän. Runo ei sisällä suoraan tulkintojaan, vaan runoaines, runon sanasto ja muoto, hahmottuu tulkinnaksi lukemisen ja analysoinnin aikana. Tulkinta on siten lukijan toimintaa. Runot ovat usein avoimia ja monitulkintaisia, eikä tulkinnankaan ole tarkoitus rajoittaa etsimään yhtä oikeaa aukotonta selitystä runolle. Tulkinnan tulee kuitenkin perustua itse runoon. Silloinkin, kun analyysi on perusteltu, runon tulkinta on kuitenkin yksilöllinen, osittainen ja suhteellinen. Lukeminen, siinä missä kirjoittaminenkin, on sidoksissa aikaansa ja olosuhteisiinsa. (Kainulainen 2007: 18, 30–35; Viikari 2009: 43–44.)

Tulkinnan kannalta merkityksellisiä ovat varsinkin kohdat, jotka hämmästyttävät lukijaa tai joihin lukijan huomio erityisesti kiinnittyy (Kainulainen 2007: 30–31). Samat kohdat ovat mielestäni myös kääntämisen kannalta kiinnostavia. Tuntuu tärkeältä välittää käännökseenkin

runon elementtejä, jotka pysäyttävät lukijan pohtimaan runoa, herättelevät analyysia ja antavat vihjeitä mahdollisille tulkinnoille. En tiedä, onko mahdollista kääntää runo siten, että käännöksen tulkinnat olisivat mahdollisia tulkintoja myös lähtötekstille. En kykene kuvittelemaan kaikkia mahdollisia lähtötekstin tai käännöksen tulkintoja, mutta tuntuu tärkeältä pitää mielessä lähtötekstin tulkintojen moninaisuus siinäkin mielessä, ettei suomennokseni rajaa käännöstekstin mahdollisia tulkintoja liikaa tai ohjaa niitä olennaisesti eri suuntaan kuin lähtöteksti ohjaa tulkintojaan.

4.3 *Pantokratorin* runoanalyysi

Pantokratorin analyysin aluksi tarkastelen runoelman rakennetta kuten säejakoa, äänteellistä toistoa ja mitallisuutta. Rakenteen tarkastelun jälkeen esittelen *Pantokratorin* sana-ainesta, puhetilannetta sekä runoelman kuvallisuutta ja sovellan kuvallisuuden analysointiin Auli Viikarin (2009: 89–90) artikkelissa Lyriikan runousoppia esiteltyä Benjamin Hrušovskin viitekehysanalyysimallia. Viimeiseksi tarkastelen runoelman aihetta ja tematiikkaa sekä kokoon analyysin eri vaiheissa tekemäni havainnot yhteen ja hahmottelen tulkintani. Pysin tarkastelemaan havaintoja varsinkin käännöksen skopoksen kannalta: selvitän keskeisimmät elementit, jotka haluan välittää käännökseen, jotta lukija saisi käsityksen, miten ja mistä Êsenin runoelmassaan kirjoittaa. Tulkintani toimii käännöksen raameina ja johdattaa peremmälle runoelman maailmaan, sanomaan ja tunnelmaan.

4.3.1 *Toistorakenteet*

Lyriikantutkimuksessa rytmillä tarkoitetaan runon elementtien säännönmukaista toistumista ja variaatiota. Runon rytmiä ilmentävät erilaiset toistorakenteet: runomitta, säe- ja säkeistöjako, välimerkit, lauseiden asettuminen säkeisiin, äänteellinen toisto, sanaston tai lauserakenteen toisto ja ulkoasu. (Haapala 2013: 191.) Tarkastelen ensin runoelman muita toistorakenteita lyhyesti, ja osan lopuksi esittelen runomitan analyysissä käytettävää käsitteistöä ja kerron *Pantokratorissa* käytetyistä runomitoista.

Êseninin *Pantokrator* on rakenteeltaan varsin säännönmukainen. Runoelmassa on neljä osaa, joista kolmessa ensimmäisessä on neljä nelisäkeistä säkeistöä ja viimeisessä eli neljännessä osassa viisi. Runoelmassa on käytetty riimiä eli loppusointua, säkeiden loppuun sijoittuvaa, säkeiden viimeisestä painollisesta tavusta alkavaa äänteellistä toistoa (Kvjatkovskij 1966: 248; Viikari 2009: 68), joka vuorottelee läpi koko runoelman siten, että ensimmäinen säe sointuu yhteen kolmannen kanssa ja toinen säe vastaavasti neljännen säkeen kanssa, kuten seuraavassa esimerkissä säkeistöissä.

(1) Там, за млечными холмами,
Средь небесных тополей,
Опрокинулся над нами
Среброструйный Водолей.

(PK: 17–20, luvut viittaavat liitteen säkeisiin.)

Tavumäärän mukaan riimiä kutsutaan venäjänkielisessä runoudessa maskuliiniseksi, kun paino on viimeisellä tavulla, feminiiniseksi, kun paino on toiseksi viimeisellä tavulla ja daktyyliseksi, kun paino on kolmanneksi viimeisellä tavulla (Kvjatkovskij 1966: 248). *Pantokratorin* ensimmäisessä osassa kunkin säkeistön pariton säe on daktyylisointu ja parilliset säkeen muodostavat maskuliinisen loppusoinnun. Toisessa ja kolmannessa osassa parittomat säkeet ovat feminiinisiä ja parilliset säkeet maskuliinisia kuten ensimmäisessäkin osassa. Runoelman viimeisessä osassa painolliseen tavuun päättyvät maskuliiniset riimit ovat parittomien säkeiden lopussa ja parilliset säkeet päättyvät feminiinisiin riimeihin. (Sähköpostitse venäjän kääntämisen lehtori FT Timo Suni 2007.)

Toistorakenteista allitteraatiota eli alkusointua, sanan ensimmäisten äänteiden toistoa (Viikari 2009: 68), ja muuta äänteellistä toistoa runoelmassa on käytetty melko vähän.

Alkusointutapauksia löysin kuitenkin kaiken kaikkiaan 10 (esim. Лошадину морду месяца ja Это солнце с небес стряхнуть). Muuta äänteellistä toistoa on mielestäni ainakin kolmessa kohdassa (esim. Схватить за узду лучей. ja Я кричу тебе: «К черту старое!»). Lisäksi allitteraatiota sekä muuta äänteellistä toistoa esiintyy luonnollisesti leksikaalisen ja syntaktisen toiston yhteydessä, mutta koska äänteellinen toisto on näissä tapauksissa seurausta toisen tason toistosta, en ole laskenut kyseisiä tapauksia mukaan edellä mainittuihin lukuihin.

Leksikaalista eli sanastollista toistoa on ainakin neljässä eri kohdassa (esim. Кружися, кружися, кружися, Чекань твоих дней серебро!) ja semanttista eli merkitystason toistoa mielestäni viidessä kohdassa (esim. Сойди, явись нам, красный конь!). Syntaktista eli

lausetason toistoa edustaa mielestäni läpi koko runoelman toistuva imperatiivimuoto sekä esimerkiksi kolmannen ja neljännen säkeistön за-prepositio ja sitä seuraavat substantiivit седины.../копейки.../эти щедроты.

(2) За седины твои кудрявые,
За копейки с златых осин
Я кричу тебе: «К черту старое!»,
Непокорный, разбойный сын.

И за эти щедроты теплые,
Что сочишь ты дождями в муть,

(PK: 9–14.)

Runoelmassa on käytetty osasta toiseen vaihtuvaa runomitaa. Runomitalla tarkoitetaan runon poljennollista säännöllisyyttä, joka syntyy painottomien ja painollisten tai pitkien ja lyhyiden eli nousu- ja laskuasemassa olevien tavujen säännönmukaisesta vuorottelusta. Tämän säännönmukaisuuden perusteella monen perinteisen mitankuvauksen mukaan voidaan runon säe jakaa runojalkoihin, mitallisen runon poljentoyksiköihin, jotka muodostavat säkeen rytmisen perustan. Runoalassa on vähintään kaksi tavua, ja säkeessä on vähintään kaksi runojalkaa. Runojalkoihin jakautuneen säkeen poljentoa kuunnellessa tai lukiessa voi havaita painollisten tavujen kohdalla nousuja ja painottomien tavujen kohdalla laskuja. Yksitavuiset sanat voivat olla joko nousu- tai laskuasemassa. Nousevassa runoalassa painollinen tai pitkä eli nousuasemassa oleva tavu on runojalan lopussa, kun taas laskevassa runoalassa nousuasemassa oleva tavu on runojalan alussa. (Leino 1982: 14; Haapala 2013: 192–193.)

Leino (1982: 51) ei kuitenkaan näe runojalan tuovan erityistä hyötyä runomitan kuvaukselle, vaan ennemminkin mutkistavan sitä. Runojalalle ei esimerkiksi ole olemassa kielellistä vastinetta, toisin kuin vaikka säkeelle, joka Leinon mukaan on mitan kuvauksissa runomitan kiistaton kulmakivi. Vaikka lähtötekstin analyysissä olenkin esitellyt *Pantokratorin* eri osien mitoissa käytetyt runojalat, huomasin, että käännöstä työstäessäni apua oli runojalkoja enemmän samankaltaisesta metrisestä pohjakaavasta, jota Leino on käyttänyt aineistonsa valintakriteerinä. Hän on merkinnyt metriseen pohjakaavaan lasku- ja nousuasemien vaihtelut, mutta laskuaseman tavuluku voi vaihdella (Leino 1982: 59–61). Käännöksessäni ja sen kommentoinnissa kiinnitin huomiota ensisijaisesti säkeensisäiseen nousu- ja laskuasemien vuorotteluun, enkä pyri jakamaan säkeitä runojalkoihin.

Pantokratorin mitallisuuden selvittämisessä minulle oli suureksi avuksi lehtori Timo Sunin asiantuntemus. Hänen mukaansa runoelmassa on käytetty osasta toiseen vaihtuvaa runomittaa. Ensimmäisessä osassa mittana on 3-iskuinen logaedi. Logaedit ovat olleet käytössä jo antiikin runoilijoilla, mutta venäläisessä runoudessa ne yleistivät 1910-luvulta alkaen symbolismin ja muun modernismin myötä. Logaedisäkeet muodostuvat eri runojaloista, jotka voivat olla nousevia tai laskevia. (Kvjatkovskij 1996: 146; sähköpostitse Suni 2007.) *Pantokratorissa* käytetyssä 3-iskuisessa logaedissa ensimmäistä ja toista painollista tavua eli iskua edeltää kaksi painotonta ja ennen kolmatta painollista tavua on yksi painoton tavu. Säkeistöissä on lisäksi ylimääräisiä painoja ja kyseenalaisia säkeitä, mutta ne tekevät runon rytmistä ainutlaatuisen. (Sähköpostitse Suni 2007.) Myös Haapala (2013: 195) mainitsee *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* -teoksen runon rytmiä käsittelevässä luvussa, että hyvä mitallinen runo sisältää variaatiota. Hänen mukaansa ”mitan säätelemä säe on konventio, josta runot usein poikkeavat”.

Esimerkkinä runoelmassa käytetystä logaedista esitän ensimmäisen osan ensimmäisen säkeistön. Kaikissa lähtötekstin runomittaesimerkeissä olen merkinnyt nousu- ja laskuasemat Timo Sunin (sähköpostitse 2007) mitta-analyysin mukaisesti. Olen merkinnyt esimerkkeihin nousuasemassa realisoituvat tavut (´), kaavan mukaiset nousuasemat (+) ja laskuasemat (o). Nousuasemat ja laskuasemat eivät välttämättä osu yhteen luonnollisen kielen sanapainon kanssa (Leino 1982: 16).

- | | | |
|-----|---|--|
| (3) | Славь, мой стих, кто ревет и бесится,
Кто хоронит тоску в плече,
Лошадиную морду месяца
Схватить за узду лучей. (PK: 1–4.) | ´ o ´ o o ´ o ´ o o
o o ´ o o ´ o ´
o o ´ o o ´ o ´ o o
o ´ o o ´ o ´ |
|-----|---|--|

Toisessa osassa on käytetty nelipolvista trokeeta, jonka poljento on tuttu suomalaiselle lukijalle Kalevalastakin. Trokee on laskeva kaksitavuinen runojalka, joten trokeerunojalkojen muodostamassa säkeessä vuorottelevat nousu- ja laskuasemassa olevat tavut. Joihinkin nousuasemiin osuu painoton tavu, mutta kun paino realisoituu, se osuu aina nousuaseman kanssa samaan kohtaan. Esimerkiksi toisen osan toisessa säkeistössä on joka säkeessä yksi tai kaksi kohtaa, jossa painoton tavu osuu nousuasemaan, mutta kaikki painolliset tavut ovat samassa kohdassa kuin trokeerunojalan nousuasema. (Sähköpostitse Suni 2007.)

- | | | |
|-----|---|--|
| (4) | Он Медведицей с лазури,
Как из бочки черпаком.
В небо вспрыгнувшая буря
Села месяцу верхом. (PK: 21–24.) | + o ´ o + o ´ o
+ o ´ o + o ´
´ o ´ o + o ´ o
´ o ´ o + o ´ |
|-----|---|--|

Kolmannen osan runomitta on 3-jalkainen amfibrakee. Löysin runomitalle kolme eri suomenkielistä nimitystä: amfibrakee on peräisin Leinolta (1982: 14), Timo Suni (sähköpostitse 2007) on käyttänyt nimitystä amfibrakhus, ja Hosiaislouman (2003: 45, 803) *Kirjallisuuden sanakirjassa* mainitaan amfibrakhys. Käytän tässä työssäni amfibrakee-vastinetta. Amfibrakee on runomitta, jossa painollinen tavu sijaitsee kolmitavuisen runojalan keskellä (sähköpostitse Suni 2007). Pentti Leino (1982: 14) esittää teoksessaan *Kieli, runo ja mitta* Unto Kupiaisen luonnehdinnan metriikasta ja runomitasta esimerkkinä perinteisestä runomittanäkemyksestä. Kupiaisen näkemyksen mukaan painollisen tavun on oltava joko runojalan alussa tai lopussa, mutta keskellä se ei hänen mukaansa ole koskaan. Amfibrakee on runomitta, jossa painollinen tavu sijaitsee runojalan keskellä, ja venäjänkielisessä runoudessa amfibrakee on ollut suosittu etenkin symbolisteilla mutta aikaisemminkin (Kvjatkovskij 1996: 27). Amfibrakee-mitan käytöstä esimerkkinä esitän kolmannen osan kolmannen säkeistön.

- | | | |
|-----|--|--|
| (5) | Но знаю — другими очами
Умершие чуют живых.
О, дай нам с земными ключами
Предстать у ворот золотых. (PK: 41–44) | $o \acute{o} o \acute{o} o \acute{o}$
$o \acute{o} o \acute{o} o \acute{o}$
$o \acute{o} o \acute{o} o \acute{o}$
$o \acute{o} o \acute{o} o \acute{o}$ |
|-----|--|--|

Viimeisessä osassa vuorottelevat nelijalkaiset ja kolmijalkaiset jambisäkeet. Jambi on kaksitavuinen nouseva runojalka, siinä yhden painottoman tai lyhyen eli laskuasemassa olevan tavun jälkeen tulee painollinen tai pitkä eli nousuasemassa oleva tavu. (Sähköpostitse Suni 2007; Haapala 2013: 192.) Neljännen osan mittaesimerkki on osan neljäs säkeistö.

- | | | |
|-----|--|--|
| (6) | Хвостом земле ты прицепись,
С зари отчалься гривой.
За эти тучи, эту высь
Скачи к стране счастливой. (PK: 61–64.) | $o \acute{o} o \acute{o} o + o \acute{o}$
$o \acute{o} o \acute{o} o \acute{o} o$
$o + o \acute{o} o + o \acute{o}$
$o \acute{o} o \acute{o} o \acute{o} o$ |
|-----|--|--|

Mitan vaihtumiselle tai mitalle ylipäänsä tuntuu melko huolettomalta antaa kovin tarkkaa tulkinnallista merkitystä, sillä mitta ei sisällä yhtä konkreettisesti merkityksiä kuin sanat tai kielikuvat. Mitta luo kuitenkin tunnelmaa. Se tuntuu ikään kuin säestävän runoelman kuvallisuutta ja tapahtumia kavioiden kopseena ja antavan runoelmassa tapahtuvalle liikkeelle vauhtia tai kuvailevan liikkeen ja muutoksen vauhtia ja tunnelmaa. Ensimmäisen osan mitta, logaedi, on olemukseltaan runoelman mitoista sekavin tai epäjärjestelmällisin, sillä logaedisäkeeseen voi sisältyä yhtä aikaa sekä nousevia että laskevia runojalkoja. Runoelman

logaedimittaa käyttävässä osassa on myös mittaan suhteutettuna eniten kyseenalaisia kohtia sekä ylimääräisiä tavuja. Toisen osan nelipolvinen trokee on selvästi jämpimpi ja jämäkempi tunnelmaltaan kuin ensimmäisen osan logaedi. Laskeva runojalka tekee osasta mielestäni hieman raskaan kuulaisen, ja raskaita ovat myös osan lopun kuoleman sävyiset maininnat murheellisesta hetkestä sekä sydämessä vaikeroivasta kuolevasta vasikasta.

Kolmannessa osassa teksti jäsentyy mittaan hyvin järjestelmällisesti ja säännönmukaisesti. Kaikista 48 nousuasemasta vain kolmessa kohdassa on lehtori Timo Sunin (sähköpostitse 2007) analyysin perusteella painottomaksi tulkittava tavu, mutta nämäkin ovat joko yksitavuisia pronomineja *мне* ja *сам* tai kaksitavuisen pronominin *эмо* kielellisesti painollinen tavu, joten ne kuljettavat rytmiä luontevasti eteenpäin eivätkä kuulosta poikkeavan poljennosta. Edellisestä osasta poiketen runojalka on kolmitavuinen, mikä tuo osaan keinuvan tunnelman. Sanastollinen tunnelma on tässä osassa eteenpäin suuntaava: runon puhuja esittää toiveita siitä, että pääsisimme paikkaan, jossa runoelman meillä, runon minällä kanssakulkijoineen, on hyvä olla.

Viimeinen osa muodostuu jälleen kaksitavuisista runojaloista, mutta toisin kuin toisessa osassa, runojalat ovat tässä osassa nousevia, joten poljento on kevyemmän kuuloinen. Neljännessä osassa puhutaan myös auringonnoususta, kun toisessa osassa kuvailtiin auringonlaskua, joten runoelman poljento ja kuvasto tuntuvat kulkevan jossain määrin käsikkäin. Viimeisen osan viides säkeistö muodostaa poikkeaman runon itsensä rakentamasta rakennesäännöstä, sillä kaikissa edellisissä osissa säkeistöjä on ollut neljä. Rakenteellinen ero pysäyttää miettimään säkeistön merkitystä tulkinnan kannalta, ehkä siinä on jotain erityisen huomionarvoista. Parillisten säkeiden feminiiniset riimit kuulostava ainakin rauhoittavan osan tunnelmaa. Nouseva mitta kuulostaa mielestäni kevyemmältä kuin toisen osan laskeva, ja tunnelma on sanastollisestikin valoisa. Viimeisen säkeistön puheessa on lisäksi mielestäni uhoa tai näyttämisen halua, mutta siinäkin puhujan pohjavire kuulostaa positiiviselta. Täältä tullaan, vaikkeivät kaikki ehkä uskoisikaan, ja päästään perille onnelliseen maahan.

4.3.2 Aihe sekä sana-aineksen ja puhetilanteen tarkastelu

Runosta voi usein ensi lukemalta hahmottaa jonkin keskeisen asian, jonka esittämiseen runo keskittyy. Tämä on runon aihe. Lukijat nimeävät runon aiheeksi saman asian, vaikka

tulkitsisivat runoa muuten eri tavoin. (Lummaa 2007a: 41, 43.) *Pantokratorin* aihe on mielestäni (yhteiskunnallinen) muutos tai tarkemmin vallankumous.

Runoelman sana-aineksesta huomio kiinnittyy ensimmäiseksi otsikkoon *Pantokrator*. *Pantokrator* on peräisin kreikan kielestä ja se tarkoittaa ’kaikkivaltiaasta’. Kaikkivaltius viittaa jumalaan tai jumalalliseen, mutta vierasperäisyyttään ei tutuimpaan tai läheisimpään mahdolliseen. Valittavissa olisi ollut myös venäjänkielinen kaikkivaltias *вседержитель* (Pravoslavnyj portal 2020).

Pantokrator-sana sisältää alluusion eli viittauksen myös ortodoksisen kirkon *Kristus Pantokrator* -ikoniin. Ikonin nimessä ’kaikkivaltias’ merkitsee Kristuksen kaksitahoista olemusta lihaksi tulleen Jumalana, luoja ja lunastajana, joka ohjaa maailman kohtaloa. Ikonissa Kristus istuu valtaistuimella, ojentaa oikean kätensä siunaamaan ja pitää vasemmassa kädessään evankeliumia tai kirjakääröä. Evankeliumikirja voi olla avoinna, ja siinä oleva teksti vaihtelee. Teksti on jokin seuraavista raamatunkohdista:

Tulkaa minun luokseni, kaikki te työn ja kuormien uuvuttamat. Minä annan teille levon. Ottakaa minun ikeeni harteillenne ja katsokaa minua: minä olen sydämeltäni lempeä ja nöyrä. Näin teidän sielunne löytää levon. (Matt. 11:28–29.)

Sitten kuningas sanoo oikealla puolellaan oleville: ”Tulkaa tänne, te Isäni siunaamat. Te saatte nyt periä valtakunnan.” (Matt. 25:34.)

Minä olen tämä elävä leipä, joka on tullut taivaasta, ja se, joka syö tätä leipää, elää ikuisesti. Leipä, jonka annan, on minun ruumiini. Minä annan sen, että maailma saisi elää. (Joh. 6:51.)

Älkää tuomitko sen mukaan, miltä asia päältä katsoen näyttää, vaan tuomitkaa oikein. (Joh. 7:24.)

Jeesus puhui taas kansalle: ’Minä olen maailman valo. Se, joka seuraa minua, ei kulje pimeässä, vaan hänellä on elämän valo. (Joh. 8:12.)

Minä olen portti. Se, joka tulee sisään minun kauttani, pelastuu. Hän voi vapaasti tulla ja mennä, ja hän löytää laitumen. (Joh. 10:9.)

sekä Johanneksen ilmestyksen ensimmäisen luvun jae kahdeksan:

”Minä olen A ja O, alku ja loppu”, sanoo Herra Jumala, hän, joka on, joka oli ja joka on tuleva, Kaikkivaltias. (Ilm. 1:8)

(Arseni 1995: 97–98; Pravoslavnyj portal 2020.)

Kirkkojen kupolien freskoissa ja mosaiikeissa *Pantokrator*-ikonin Kristus on kuvattu myös ilman valtaistuinta. Ikonissa Jeesuksen ulkonäkö vastaa sitä hetkeä, jolloin hän aloitti saarnaamisensa. Hänen kasvoiltaan kuvastuu sekä voima, valta että ihmisyyys, ja hän on pukeutunut pitkään, punaiseen tunikamaiseen vaatteeseen, kitoniin. Kitonin päälle on kiedottu sininen vaate. Vaatetus symboloi Jeesuksen taivaallista ja maallista alkuperää, niiden keskinäistä tasapainoa tai harmoniaa. Ikonista on olemassa myös versio, jossa Kristuksella on kultainen vaate. Ikoni kuvaa Kristuksen majesteettisuutta ristinkuoleman kärsimysten jälkeen ja on uskoville lupaus riemusta ja oikeudenmukaisuudesta, joka heitä odottaa Jumalan valtakunnassa, kunhan he muistavat seurata Jumalan johdattamaa polkua. Ortodoksisen uskon mukaan ikonin edessä rukoilu auttaa saavuttamaan sisäisen rauhan sekä tasapainon ympäröivän maailman ja läheisten ihmisten kanssa ja rukous myös vahvistaa uskoa sekä lohduttaa vaikeina hetkinä. (Arseni 1995: 97–98; Pravoslavnyj portal 2020.)

Ikoniviittaus on mielestäni hyvin mielenkiintoinen runoelman kokonaisuuden ja tulkinnan kannalta. Ikonissa esiintyvissä tekstikatkelmassa on paljon yhtäläisyyksiä Êseninin runoelman kuvaston kanssa: ikeestä harteilla tulee mieleen runoelman kohta «Кто хоронит тоску в плече» ’joka kantaa ikävän/surun hartioilla/olkapäässä’, ”taivaasta tullut elävä leipä” muistuttaa niitä ”lämpimiä runsaita lahjoja”, joita runon minän puhutteleva herra pudottelee taivaasta. Myös runoelmassa puhutaan portista kuten yhdessä ikonin raamatunkohtavariaatiossa, ja runoelman viimeisen säkeistön pimeässä olijat «те, кто во мгле» voisi sisältää alluusion kohtaan ”Se, joka seuraa minua, ei kulje pimeässä, vaan hänellä on valo”. Tähän valoon voisi viitata myös saman säkeistön ikonilamppu tai siihen liittyvät konnotaatiot. Ikonilamppu tuntuu vahvistavan niin ikään runoelman yhteyttä Kristus Pantokrator -ikoniin. Runoelman tematiikka pelastavasta ja ylistettävästä valtiasratsusta vastaa myös raamatullista näkemystä Kristuksesta pelastajana sekä valtiaana.

Kreikkalaisperäisenä sanana *pantokrator* herättää jonkinasteisesti myös kreikkalaisen mytologian konnotaatioita. Myös runoelmassa myöhemmin mainitut *Водолей* ’Vesimies’ ja *Медведица* ’Iso karhu’ tai ’Pikku karhu’ tuovat runoelmaan mukanaan tähdistöihin ja tähtikuvioihin liittyvän mytologisen maailman. Vesimies liittyy monissa muinaisissa kulttuureissa veteen. Esimerkiksi egyptiläisen uskomuksen mukaan Vesimies on aiheuttanut Niilin tulvan upottamalla ruukkunsa veteen. Homeroksen Iliassa ruukun kantaja Ganymedes on niin kaunis, että Jumalat tekivät hänestä ihastuksissaan Zeuksen kuolemattoman

juomanlaskijan. Ison karhun tähtikuvio tunnetaan monissa kielissä vaunuina. Tähdistön seitsemän kirkkainta tähteä muodostavat Otavan tähtikuvion, joka tarkoittaa joen poikki viritettävää kalaverkkoa. Sekä Pikku karhu että Otava muistuttavat muodoltaan kauhaa, joten runoelman karhu voisi olla siinä mielessä kumpi karhu vain. (Karttunen & Manner & Perhoniemi 2012: 66, 178.)

Vesimieheen liittyy myös runoelman aiheen kannalta kiinnostava käsite *vesimiehen aika*, jolla on alun perin tarkoitettu auringon siirtymistä kalojen tähtimerkistä vesimiehen tähtimerkkiin. Teosofit ottivat käsitteen käyttöönsä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Vesimiehen ajan uskottiin merkitsevän ihmiskunnan historian käännekohtaa, uuden ajan koittamista, jolloin henkiset arvot kohoaisivat aineellisten yläpuolelle ja yhä useampi ihminen tiedostaisi oman jumalallisen olemuksensa. (Heino 2002: 33–34.)

Runoelmassa ei mainita nimeltä Pegasoksen tähdistöä, mutta taivaalla laukkaava hevonen tuntuu selvältä viittaukselta siivekkääseen runoratsuun, etenkin kun Vesimies ja Iso tai Pikku karhu tuovat tähtikuvioden viitekehyksen runoelmaan. Myös venäjän kääntämisen lehtori Êlena Titova (suullisesti 2007) mainitsee alluusion siivekkääseen runoratsu Pegasokseen. Pegasoksen synnystä on olemassa kaksi eri versiota: joissain antiikin taruissa Pegasoksen kerrotaan olevan Poseidonin ja Medusan jälkeläinen, kun taas toisten mukaan Pegasos syntyi Perseuksen surmaaman Medusan päästä tippuvasta verestä. Pegasos liittyy myös Bellefron-nuorukaisesta kertovaan taruun. Tarussa Bellefron onnistui kukistamaan lentävän hevosen avulla hirviön, jonka surmaamisen piti olla mahdoton tehtävä. Innostuksissaan nuorukainen lensi hevosellaan liian korkealle. Zeus lähetti paarman pistämään Pegasosta, joka pillastui ja potkaisi Bellefronin selästään. Pegasos lensi taivaaseen, ja Zeus asetti sen tähtien joukkoon. Bellefronista puolestaan tuli Lyykian seuraava kuningas. Nykyaikana on syntynyt ajatus Pegasoksesta runoratsuna, jonka kyydissä runoilijat voivat kohota korkeuksiin. (Karttunen, Manner & Perhoniemi 2012: 145.)

Seuraavaksi esittelen lyhyesti runon puhujan käsitettä. Runon puhuja puhuu runon, ja sana-aines puhutaan puhujan äänellä. Runon puhujaksi kutsutaan lyriikantutkimuksessa runon sanojen lausujaa, joka tuottaa runoteoksen tekstin ja on runon tekstin ääni. Jokaisella runolla on puhuja ja ääni, puheenomaisuutta pidetään lyriikan tunnusmerkkinä. Runon puhuja vastaa proosatekstin kertojaa. Puhujan asenteet, tunteet sekä suhtautuminen itseensä tai puhuteltuun on pääteltävissä runon sanoista, joita ei välttämättä ole kovin paljon. Sanojen, niiden sävyjen

ja vaihtelun lisäksi on syytä huomioida välit ja tauot. Puhuja ei kuitenkaan ole sanoista rakentuva materiaallinen hahmo, vaan ennemminkin työhypoteesi, joka rakentuu lukijan lukuprosessissa. Runon puhujan maailmaan ja maailmankatsomukseen pääsee tutustumaan runon viitekehysten kautta, ja runon rytmi ja rakenne voivat valaista puhujan luonnetta tai temperamenttia. Kun puhetilanne tai esitysmuoto vaihtuu tai kun puhuja muuttaa asennoitumistaan, tapahtuu siirtymä kahden puhetilanteen välillä. Tällaista siirtymistä runon fiktiivisessä todellisuudessa tilanteesta toiseen kutsutaan asennonvaihdoiksi. (Lehikoinen 2007: 215–216, 222; Viikari 2009: 91–93, 96.)

Pantokrator alkaa runon puhujan metalyysisellä kehotuksella, jossa runon minä puhuttelee runoaan ja pyytää runoaan ylistämään sitä, joka ”ärjyy ja raivoaa, kantaa ikävän harteilla”. Toisesta säkeistöstä eteenpäin ensimmäisen osan loppuun saakka puhe suuntautuu herralle (*господь*). Ensimmäisestä osasta huokuu puhujan hienoinen pettymys tätä ärjyvää herraa kohtaan, vaikka toisaalta herra onkin antanut runsaita lahjoja tai tarkemmin sanottuna ”tiputellut pisaroittain mutaan”. Ensimmäisessä osassa mainitaan myös kuu, tähdet ja aurinko, ja runon puhuja paljastaa, että kuulla on hevosen turpa. Kuusta on käytetty sanaa *месяц*, joka merkitsee paitsi ’kuuta’ myös ’kuukautta’.

Toisessa osassa runon puhuja kuvailee tapahtumia taivaalla. Vesimies [ammentaa] (verbi on jätetty tästä pois, mutta perässä seuraavasta sanasta se käy ilmi) Karhulla tai Karhuna (instrumentaalimuoto *Медведицей* voisi tässä olla kielellisesti yhtä hyvin väline kuin vertauskin, mutta välinemerkitys tuntuu kokonaisuutta vasten tarkasteltuna loogisemmalta) taivaansinestä kuin äyskärillä tynnyristä, ja taivaalle hypännyt myrsky on käynyt kuun selkään ratsaille. Siinä pyörteessä näkyy unessa myös kuolleiden joukko sekä maitoa sumuttava puutarha. Runon minä näkee isoisänsäkin, joka vetää merralla aurinkoa puolipäivästä auringonlaskuun, ja puhuttelee tätä (*отче* merkitsee ’isää’, mutta viitanee isoisään, sillä toinen osapuoli tässä on *внук*, ’lapsenlapsi’) osan viimeisessä säkeistössä.

Kolmannessa osassa puhuja kehottaa jotakuta pyörimään ja ”lyömään päiviensä hopeaa” («Кружися, кружися, кружися, / Чекань твоих дней серебро!»). Runon minä ymmärtää, että aurinko on laskenut korkeuksista kaivoon kultaisen ämpärin ja pohtii sitä, kuinka hänenkin on [vielä joskus] määrä lähteä näkymättömään maahan. Kuolleet vaistoavat toisin silmin eläviä, mutta jospa vain mekin maisine avaiminemme voisimme seistä kultaisten porttien edessä, minämuotoinen puhuja pyytää.

Viimeisessä osassa puhuja kääntyy punaisen ratsun puoleen. Maidosta on tullut kitkerää tämän ränsistyneen katon alla, punainen ratsu voisi laskeutua luoksemme ja "kaataa kumean hirnuntansa vetten ylle". Runon puhuja toivoo, että ratsu veisi maapallon toiselle radalle, laukkaisi "pilvien taa, korkeuteen, maahan onnelliseen". Viimeisessä säkeistössä puhuja lausahtaa hieman uhoavaan sävyyn: «И пусть они, те, кто во мгле / Нас пьют лампадой в небе, / увидят со своих полей, / что мы к ним в гости едем.» (Ja ne, jotka ovat pimeässä, meitä juovat lampukalla tai lampukasta taivaassa, nähkööt omilta pelloiltaan, kuinka tulemme heille vieraisille.)

Kolmannen osan ensimmäisen säkeistön kehotus on sikäli kiinnostava, ettei siitä käy ilmi, kenelle kehotus on suunnattu. Koska edellisessä osassa on kuvausta tähtikuvioista ja auringosta, tulee pyörimisestä mieleeni ensimmäiseksi maapallo tai muut taivaankappaleet, esimerkiksi kuu. Edellisen osan loppuosa on myös kuolemasävytteinen, joten sen jälkeen lukiessa kehotusta "pyöriä, pyöriä, pyöriä" ja "takoa päiviensä hopeaa" tuntuu siltä kuin puhuja pyrkisi herättelemään lukijaakin: niin kauan kuin täällä pyöritään, on se hetki, kun voi vielä päiviensä hopeaa takoa. Kolmannen osan lopussa osoitteeton puhuttelu jatkuu, mutta nyt puhuteltava tuntuu olevan selkeämmin jotain muuta kuin maapallo tai sen asukkaat. Siinä puhuja pyytää joltain itseään korkeammalta pääsyä "kultaisille porteille" ja "auringonsarastuksen harteille".

Viimeisen osan neljä ensimmäistä säkeistöä ovat puhujan puhetta punaiselle ratsulle, myös kolmannen osan puhuttelut kuulostavat suunnatuilta samalle ratsulle. Kolmannen osan alun pyörimis- ja takomiskehotus jää avoimemmaksi. Miksi punainen ratsu pyörisi tai takoiisi mitään? Toisaalta ratsuna runoelmassa on kuu, jonka ominaisuuksiin kyllä kuuluu pyöriminen. Olisiko luontevaa sanoa pelastavalle kuuratsulle "tao päiviesi hopeaa"? Päiviensä hopean takominen kuulostaa tilaisuuteen tarttumiselta, ei kultaiseen mutta hopeiseen tilaisuuteen. Kuun valo hohtaa hopeisena, auringon kultaisena. Voisiko hopean takominen liittyä kuun valon väriin ja takominen olla hohtamista? Vai olisiko kolmannen jakson alun puhe suunnattu maapallolle, jonka täytyisi tarttua tilaisuuteensa päästä kuuratsun kyytiin? Hopean ajattelin vahvimmin viittaavan tässä kuun valon väriin. Kuun valo on kuitenkin peräisin auringolta, se on ikään kuin kuollutta valoa, ei kuun itse tuottamaa vaan heijastusta. Runoelmassa kuu on ratsu ja liittää taivaalla kuin runoratsu Pegasos. Kun myös jatkossa

puhutellaan ratsua, joka vaikuttaisi olevan runoelman herra ja kaikkivaltias, voisi tämäkin puhuttelu olla suunnattu niin ikään tälle ratsulle, mutta tulkinta jää mielestäni avoimeksi.

Runoratsuun yhdistettynä kultaisesta ja hopeisesta valosta tulevat mieleen myös venäläisen runouden kulta- ja hopeakausi. Kultakaudeksi kutsutaan romantiikan ajanjaksoa, jolloin runouden suosio voitti proosan 1820-luvun alussa. Hopeakausi, runouden seuraava kukoistuskausi, alkoi vajaan vuosisadan kuluttua. (Suni 2015: 198.) Hopeakausi sijoittuisi suunnilleen niihin vuosiin, jolloin Êsenin on kirjoittanut *Pantokratorin*, ja ainakin kultakauden nimitys on ollut tuolloin jo käytössä. Päiviensä hopean takominen voisi viitata myös runoelman metalyysisessä kontekstissa runoilijoiden mahdollisuuksiin joko luoda uudenlaista lyriikkaa tai kertoa runouden keinoin, mihin suuntaan ihmisten tai yhteiskunnan kannattaisi pyrkiä.

4.3.3 Kuvallisuus ja viitekehykset

Kuvallisuudella tai runokuvilla tarkoitetaan kirjallisuudentutkimuksessa kuvailmaisuja, kielikuvia ja lausekuvioita, jotka ”luovat, siirtävät, laajentavat, tihentävät ja muuttavat merkityksiä sekä avaavat merkitysyhteyksiä, joita lukijan on tulkittava” (Haapala 2013: 208). Antiikin runoudesta lähtien runokuvat on jaettu kahdeksi ryhmäksi: troopeiksi eli kielikuviksi ja figureiksi eli lause- ja ajatuskuvioiksi. Nykytutkimuksessa figureja ja trooppeja ei nähdä jyrkästi erillisinä ryhminä, vaan kiinnitetään huomiota niiden yhteisiin piirteisiin, esimerkiksi siihen, miten ne havainnollistavat kuvaamiaan asioita tai kuinka ne vaikuttavat epätavallisuudella. Kuvakielisten ilmaisujen tarkastelussa keskitytään myös enemmän kokonaisvaltaiseen hahmottamiseen ja tulkintaan kuin yksittäisiin ilmaisiin. Kuvakielen analysointi on keskittymistä siihen, mitä runossa kirjaimellisesti sanotaan ja millä tavalla. (Haapala 2013: 208, Viikari 2009:75.)

Tuulia Toivanen (2012) kirjoittaa artikkelissaan ”*Kuvallisuus on runouden sielu*” kuvakeskeisen poetiikan ja käännöstradition synnystä suomalaisessa runoudessa. Toivanen mainitsee Êseninin edustaman imaginismin yhtenä kuvakeskeisen runouden suuntauksena ja kertoo, että näiden kuvakeskeisten suuntauksien yhteydessä kuvallisuudella tarkoitetaan useimmiten ei-kuvaannollista kuvallisuutta, joka ei pakota luopumaan kirjaimellisesta

lukutavasta. Toivanen jatkaa, että raja kuvaannollisen ja ei-kuvaannollisen kuvallisuuden välillä on häilyvä. (Toivanen 2012: 111.)

Kirjaimellisella tasolla runoelman tapahtumat ovat vauhdikkaat. Kuvallisuus on läsnä koko runoelmassa, lehtori Êlena Titovan (suullisesti 2007) sanoin ”runoelmassa ei ole sellaista sanaa, joka ei olisi kuva”. *Pantokratorin* kuvallisuus on mielestäni monin paikoin lähellä niin sanottua puhdasta kuvaa eli ilmausta, joka ei välttämättä vaadi hylkäämään kirjaimellista lukutapaa (määritelmä Viikarilta 2009: 76). Kuvat kietoutuvat toisiinsa vahvasti ja muodostavat ikään kuin kuvien verkon, joka näyttäytyy lukijalle vauhdikkaana sanamaalauksena. Maalausta voisi katsoa tai lukea sellaisenaankin, ilman symbolimerkitysten avaamista, mutta Êseninin tuotannossa samat kuvat toistuvat usein ja niihin latautuu muun muassa toistuvuuden vuoksi symbolimerkitystä. Symbolimerkityksen latautuneisuutta lisää myös intertekstuaalisuus ja samankaltaisten kuvailmaisujen käyttö myös muissa aikalaisrunoissa tai kaunokirjallisissa teksteissä. Toivanen (2009: 111–112) kirjoittaa: ” – läpinäkymätönkin kuva voi teoksen, tuotannon tai tradition kokonaisuutta vasten saada symboliluonteen eli viitata myös johonkin kuvantakaiseen.” Symbolimerkitys onkin yleensä kiinteä ja sidoksissa kulttuuriympäristöönsä (Lummaa 2007b: 193). *Pantokrator* ei ole pelkästään kirjaimellinen kuvaus kuuratsusta ja tähtikuvioista sadunomaisina sankareina, vaan siinä on läsnä konnotaatioita ja kytköksiä myös reaalielämän tapahtumiin.

Kuvakielen analyysiin sovellan Benjamin Hrušovskin viitekehysteoriaa. Hrušovskin malli perustuu näkemykselle, jonka mukaan lukija suhteuttaa tekstin aikaisempaan kokemukseensa maailmasta. Osa tätä maailmaa ovat myös kirjallisuus sekä muu kulttuuri. Aikaisemman kokemuksensa perusteella lukija tuntee erilaisia viitekehyksiä ja pystyy yhdistämään tekstin aineksia tällaisiksi viitekehyksiksi. Viitekehukset ovat Hrušovskin mukaan tekstin merkityksen keskeiset yksiköt. Viitekehysten avulla pystytään hahmottamaan teoksen koherenssi ja selvittämään, mistä teos kertoo. ”Viitekehukset rakentavat sillan luonnollisen kielen sanoista teoksen maailmaan.” (Viikari 2009: 89–90.)

Viitekehysteoria on mielestäni kätevä työkalu *Pantokratorin* kuvakielen analysoimiseen. Runoelma on suhteellisen pitkä, ja kuvallisuutta on siinä melko paljon, joten viitekehukset auttavat huomattavasti kuvallisuuden tulkinnassa. Käännösvaiheessa viitekehyksistä voi olla niin ikään hyötyä. Niiden avulla voi määrittää, minkä aihealueen sanaston parista etsii potentiaalisia käännösvastineita lähtötekstin ilmaisuille. Käännöstyöni lopuksi käytän

viitekehyksiä käännöksen skopoksen toteutumisen tarkistamiseen. Tarkistan, löytyvätkö lähtötekstistä hahmottamani viitekehykset myös käännöksestä.

Vallankumouksen viitekehys tulee runoelmassa hyvin vahvasti esille erityisesti vallankumousta symboloivasta punaisesta ratsusta (suullisesti lehtori Titova 2007) («Сойди, явись нам, красный конь! / Впрягись в земли оглобли.»), myrskystä («В небо вспрыгнувшая буря/Села месяцу верхом. // В вихре снится сонм умерших,») sekä toiveesta, että punainen ratsu veisi maapallon toiselle radalle («О, вывези наш шар земной / На колею иную.»). Samaa viitekehykseen kuuluvat mielestäni myös seuraavat raivokkuutta, muutosta tai toiminnan nopeutta kuvaavat verbit: *реветь* 'ärjyä', *беситься* 'raivota' ja *опрокинуться* 'syöksyä', 'rynnätä'.

Myös kristinuskon symboliikan ainekset yhdistyvät yhdeksi viitekehykseksi; eri asia on sitten se, mikä tämän viitekehyksen merkitys on. Zaharov (1995: 132) kirjoittaa, että Êsenin alkoi käyttää raamatullisia kuvailmaisuja ensi kertaa vuonna 1914 laajentaakseen taiteellisten keinojensa arsenaalia. Uskonnollisten ilmaisujen käyttö liittyy myös siihen, että vallankumous oli niin valtava ilmiö, ettei sen kuvaaminen olisi muutoin ollut mahdollista. Lisäksi Êseninin mielestä vallankumouksessa ei ollut kyse vain sosiaalisesta tai materialistisesta ilmiöstä vaan myös henkisestä. (Zaharov 1995: 132.)

Kristillisen symboliikan viitekehys on vahvimmin esillä ensimmäisessä osassa, jossa esiintyvät verbit *славить* 'kunnioittaa', 'ylistää' ja *молиться* 'rukoilla' sekä puhuteltava *господь* 'herra', joka liittyy edellä mainittuihin verbeihin ja yhdistyy tämän vuoksi samaan viitekehykseen. Muussa yhteydessä se ei välttämättä viittaisi niin selkeästi kristinuskon Jumalaan. Toisen osan viittauksen taivaaseen («Там, за млечными холмами, / Среди небесных тополей,») voi myös ajatella kuuluvan tähän viitekehykseen kuten myös kolmannen osan kultaisten porttien, viimeisen osan sateenkaaren ja lampukan eli ikonilampun sekä runoelman otsikon *Пантократор*.

Raamatullista retoriikkaa edustaa mielestäni myös erilaisten pyyntöjen esittäminen imperatiivimuodossa. Toisen osan viimeisen säkeistön alussa puhuttelu *отче* viittaa tässä kyllä isoisään, mutta runoelman toistuvien imperatiivimuotojen sekä jonkun korkeamman hahmon tai suuremman voiman puoleen kääntymisen yhteydessä mieleen tulee Isä meidän -rukous, josta löytyy samoja elementtejä:

Отче наш, Который на небесах!

...

Хлеб наш насущный дай нам сегодня.

И прости нам долги наши...

И не введи нас во искушение.

(Novyj Zavet 2001: 16.)

Edellä mainittujen vallankumouksen ja kristillisen symboliikan lisäksi runoelmasta löytyvät ainakin hevosviitekehys, kaikenlaisen lopun tai lopun alun (mm. kuoleman ja syksyn) sekä toisaalta alkamisen ja muuttumisen tai muutoksen viitekehykset ja talonpojan arjen sekä sille tavallaan vastakkaisen taivaallisen symboliikan tai avaruuden viitekehykset. Lisäksi voi erottaa äänimaailman (yhdistettynä erilaiseen kommunikointiin) sekä valon (kaiken säihkyvän tai hohtavan) sekä sille vastakkaisen pimeyden, joka kyllä esiintyy harvemmin. Alluusio runoratsu Pegasokseen tuo *Pantokratoriin* runoilun tai runonkirjoittamisen metalyyrisen viitekehysten. Teema on hyvin yleinen Êseninin tuotannossa.

Viitekehykset kietoutuvat osittain yhteen tai limittyvät toisiinsa. Esimerkiksi vallankumous on jo sinällään muutos, lisäksi se voi viedä pois tästä arkisesta elämästä toiseen. Toinen maa korkeuksissa, jossa tuulispäänä taivasta pitkin porhaltaneen myrskyn pyörteissä näkyy kuolleiden joukko, voi yhtä lailla viitata siihen taivaaseen, johon kristinuskon mukaan ihminen voi päätyä kuolemansa jälkeen, tai siihen taivaaseen 'onnen' ja 'autuuden' merkityksessä, johon vallankumouksen olisi voinut toivoa johtavan. Maanpäällistä on sekä talonpojan arki, tapahtumat maan pinnalla, että kaikki se elämä, mikä eletään, ennen kuin kuollaan ja kristinuskon näkemyksen sekä runoelman kristillisen symboliikan viitekehysten mukaan mahdollisesti nousta taivaaseen.

Zaharov (1995: 131) esittää *Pantokratorin* olevan vastaus lokakuun vallankumoukselle ja kansalaissodalle. Myös viitekehysanalyysi tukee tätä ajatusta, ainakin vallankumouksen osalta. Vallankumous on yksi keskeisistä teemoista, toisaalta myös syksy on, ja kristinuskon symboliikka sekä ratsastusteema liittyvät vallankumouksen kuvailuna sen viitekehukseen. Taivas tuntuu edustavan runon puhujalle kaikkea sitä hyvää, mitä hän odottaa vallankumouksen tuovan. Vallankumouksen taivaassa ei kuitenkaan hylätä talonpoikaa ja tämän arkielämää: taivaassa on peltoja, joita pitkin voi ratsastaa, tynnyristä ammennetaan äyskärillä vettä ja taivasta pitkin vedetään merta.

4.3.4 Tulkinta ja teema

Teemalla tarkoitetaan runon pääajatusta tai sanomaa, ja runon tulkinnan tarkoitus on hahmottaa runon teema. Teeman hahmottaminen tapahtuu yleensä abstrahoimalla, liikkumalla yksittäisestä yleiseen ja konkreettisesta abstraktiin. Teema on jotain yleistä ja abstraktia. Mikäli runosta ei haluta nostaa jotain yksittäistä ajatusta varsinaiseksi teemaksi, vaan siitä hahmottuu useampia tärkeitä temaattisia ajatuksia, kutsutaan näitä ajatuksia yhdessä runon tematiikaksi. Lukijat tulkitsevat tekstiä eri tavoilla ja teema on sidoksissa tulkintaan, joten teemasta voidaan olla eri mieltä. ”Ei ole mahdollista (eikä mielekästäkään) saavuttaa sellaista kokonaistulkintaa, jossa kaikki runon ominaisuudet asettuisivat järjestykseen ristiriidattoman ja aukottomaan kokonaisuuden osiksi”, Karoliina Lummaa (2007a: 52—53) kirjoittaa. Vaikka teeman hahmottaminen on lukijan toimintaa, runo ohjaa aina analyysia ja tulkintaa. (Lummaa 2007a: 51–53, 61).

Otsikkoa voi pitää tulkinnallisena vihjeenä tai runoelman lukuohjeena, joskin sillä voi olla myös vastakkainen merkitys (Kainulainen 2007: 18–19). Êseninin *Pantokratorissa* ’kaikkivaltiaasta’ merkitsevä otsikko ikoniviittauksineen vaikuttaa sopusointuiselta runon sisällön kanssa, joten pidän sitä tulkintaa ohjaavana tai tukevana. Ortodoksinen kuvasto on ollut Êseninille tuttua, joten ajattelen, että hän on luultavasti tarkoituksella valinnut runoelman otsikoksi sanan, joka herättää *Kristus Pantokratoriin* liittyvät konnotaatiot lukijan mielessä. Toki lukijan on tunnettava ikoni, jotta konnotaatiot heräävät. Pääosa konnotaatioista herännee kuitenkin myös yleisemmän kristillisen symboliikan tuntemuksen kautta, vaikkei kyseinen ikoni tuttu olisikaan, mikäli tietää tai saa lukea esimerkiksi käännöksen alaviitteestä, että *pantokrator* merkitsee ’kaikkivaltiaasta’. Toimiva ratkaisu konnotaatioiden herättämiseksi olisi myös kääntää otsikko kaikkivaltiaaksi. Mahdolliset intertekstuaaliset viittaukset tiettyihin raamatunkohtiin voivat tulla mieleen sellaiselle lukijalle, joka tuntee ikonin hyvin ja on nähnyt siihen kirjoitettuna eri tekstejä. Itselleni *pantokrator* oli entuudestaan vieras sana, ja luulisin, ettei suurin osa suomalaisista lyriikan lukijoista tunne sanaa. Ortodokseille sana ja viittaus ikoniin lienee tutumpi.

Kiinnostava seikka on myös Pantokrator-kuva-aiheen sijoittuminen kupoliin, korkeuksiin, joista muodostuu suora yhteys taivaalle ja tähtikuvioden maailmaan. Kristuksen taivaallisen ja maallisen taustan kytkös on ikonin teema, ja tällainen kytkös on tuttu myös Êseninin *Pantokratorista*, jossa taivaalla loistava kuu valjastetaan ratsuksi. Runoelman keskeinen kuvasto yhdistää juuri maallista ja taivaallista – sekä uskonnollisessa että maisemallisessa mielessä. Kiinnostava on myös Kristuksen vaatetuksen värit, sillä samat värit, punainen, sininen ja kulta, esiintyvät myös Êseninin *Pantokratorissa*. Näiden lisäksi runoelmassa mainitaan myös hopea. *Pantokrator* runoelman nimenä voisi mielestäni vihjata, että runoelmakin on kuin ikoni. Sen voi lukea sellaisenaan, aivan kuten ikoniakin voi katsoa sellaisenaan, kuvana väreineen ja muotoineen, mutta siinä on myös symbolimerkityksiä, jotka aukeavat aihetta syvemmin tuntevalle.

Ol’ga Voronova (2016) analysoi *Sovremennoe êseninovedenie* -lehdessä julkaistussa artikkelissaan Êseninin *Pantokratorin* uskonnollis-filosofista taustaa ja kuvallisuutta. *Pantokrator* on niin sanottujen pienten runoelmien (Voronova käyttää nimitystä vallankumousrunoelmat) muodostaman sarjan viimeinen runoelma, joka kokoaa yhteen sarjan aikaisempien runoelmien kuvastoa ja tematiikkaa. Runoelman otsikossa mainitun kaikkivaltiaan, pantokratorin, Voronova näkee symbolina, jonka merkitys ei avaudu runoelmasta sinällään ilman koko pienten runoelmien sarjan tulkinnallista kontekstia. Voronova yhdistää pantokrator-kuvaan *Inonija*-runoelmasta tutun ”uuden Pelastajan/Vapahtajan”, ”uuden Pantokratorin” teeman kehittelyn. Pelastaja on yhtäältä luoja sekä profeetta ja toisaalta vanhojen jumalten syrjäyttäjä. Voronova tekee tulkinnan kannalta mielestäni ratkaisevan havainnon ensimmäisen osan kolmannesta säkeistöstä, jossa runon puhuja puhuu moittivaan sävyyn herralle:

За седины твои кудрявые,
За копейки с златых осин
Я кричу тебе: «К черту старое!»
Непокорный разбойный сын. (PK: 9–12.)

Voronova liittää herran harmaat suortuvat tai kiharat ennemminkin kristinuskon Isä-Jumalan ominaisuuksiksi kuin Jeesuksen Kristuksen. Lisäksi kanonisen maailmankuvan mukaan ihmiset olivat Jumalan orjia eivätkä poikia, kun taas Jeesus oli Jumalan poika. (Voronova 2016: 24.) Voronovan havainto avaa monta tulkinnallista hämmennystä tai ristiriitaa. Vaikka tulkinnassa ei tarvitse tavoitellakaan ristiriidatonta kokonaisuutta ja löytää jokaiselle runon

osalle merkitystä, ajatus kahdesta kaikkivaltiaasta, uudesta ja vanhasta, on mielestäni tulkinallista kokonaisuutta selkiyttävä.

Toinen tärkeä huomio Voronovan artikkelissa liittyy siihen, kenen tai minkä symboleita uusi ja vanha kaikkivaltias voisivat olla. Êsenin on kirjoittanut *Pantokratorin* hetkellä, jolloin hänen tuotannossaan on selvimmin näkynyt sosialistikirjailijoiden ja -runoilijoiden vaikutus. Voronova nostaa esiin *Pantokratorin* kirjoitusajankohdan aikalaistekstinä proletaarikirjailija P. Bessal’kon ohjelma-artikkelin *О поэзии крестьянской и пролетарской (Talonpoikaisten ja proletariaatin runoudesta)*, joka on ollut Êseninille hyvin tuttu. Artikkelissa Bessal’ko kirjoittaa: ”Meidän jumalamme olemme me itse, kollektiivi ja kollektiivinen työ, kollektiivinen järki. Kaiken käsittävä, kaikkivaltias.” Tästä näkökulmasta me ihmiset itse tai lähtötekstin syntykontekstin ihmiset omana aikanaan omassa elinympäristössään (tässä huomaa lähtökontekstin ja käännöstilanteen ajallisen ja kulttuurisen välimatkan pituuden melko konkreettisesti, sillä tuntuu kummalliselta tai mahdottomalta liittää itsensä osaksi runoelman aikakauden ihmisjoukkoa) ja ”kollektiivinen työ” ovat yhdessä kollektiivinen kaikkivaltias, uusi Pantokrator, joka korvaa vanhan jumalan ja ”vie maapallon uusille raiteille”. (Voronova 2016: 26.) Ajatus on tuttu esimerkiksi suomalaistenkin tuntemasta työväenlaulusta *Kansainvälinen (Internationale)*:

”Pohja vanhan järjestelmän horjuu.
Orjajoukko taistohon!
Alas lyökää koko vanha maailma,
ja valta teidän silloin on!
— —
Ei muuta johtajaa, ei luoja
kuin kansa kaikkivaltias.
Se yhteisön säättää, suojaa,
se on turva tarmokas.”

Suom. Otto Wille Kuusinen & Yrjö Sirola & Sulo Vuolijoki
(*Agitprop-laulukirja* 2002: 9.)

Vaikka ajatus on tuttu, maailma, jossa se on syntynyt, on niin etäinen, että ilman Voronovan analyysia en välttämättä olisi tullut ajatelleeksi, että uusi kaikkivaltias olisi tosiaan kansa. Suomalaisena nykylukijana olin ajatellut, että runoelman kaikkivaltias, jota toivotaan pelastajaksi, olisi vallankumous ja sen mukanaan tuoma jokin epämääräinen sosialistinen valta. En osannut ajatella asiaa siitä näkökulmasta, että vallankumouksen tarkoitus oli tuon ajan ihmisten mielessä vallan siirtyminen kansalle. Kansan osa ei tuntunut muuttuvan paremmaksi vallankumouksen jälkeenkään. Mutta Êseninin aikaan ja Êseninin tuntemissa

piireissä odotukset uudesta kansan johtamasta henkisen ja materialistisen hyvinvoinnin aikakaudesta olivat korkealla.

Voronovan analyysin mukaan runon puhujan ajatuksissa hengenvallankumous on ratkaisu kaikkiin ongelmiin: elämään ja kuolemaan, kuolevaisuuteen ja kuolemattomuuteen. ”Kaikki on ihmisen itsensä käsissä, paratiisin ’kultaisten porttien maalliset avaimet’ ovat hänen käsissään.” *Kultaiset portit* Voronova tulkitsee auringonnousun metaforaksi. Voronova taustoittaa tulkintaansa A. N. Afanas’evin sanoin: ”Portit ovat idän taivaanportit, jotka aamuruskon jumalatar avaa joka päivä ja joista auringon vaunut ajelevat”. Murrettavat salvat henkisen vapautumisen metaforana on tuttu myös Raamatusta. Tutkija M. V. Skorohodov tulkitsee rautaiset teljet kuoleman teiksi, jotka ”estävät ihmiskuntaa toteuttamasta yleismaailmallista uudistusta”. (Voronova 2016: 26.)

Runoelman viimeisessä osassa mainittu punainen ratsu liittyy Voronovan mukaan myös runoelman vahvaan muutoksen tematiikkaan. Punaiseen ratsuun liittyvä symboliikka syrjäytti Ilmestyskirjan ratsastajat ajan vallankumousrunoudessa yleisemminkin. Venäläisestä lastensadusta peräisin oleva aurinkoa symboloiva punainen ratsu oli ajan maailman henkisen uudistumisen kansallinen arkkityyppi. Êseninin punaisella ratsulla on sekä pakanallinen että kristillinen tausta. *Pantokratorissa* punainen ratsu on kristinuskon Jeesuksen toisen tulemisen pakanallis-mytologinen analogia. Punaisen ratsun puhuttelun verbimuodot *сойди* ja *явись* ovat tuttuja uskonnollisesta kielenkäytöstä, ja venäläisessä ja sekstanttisessa kirkollisessa traditiossa niillä viitataan vain Jumalaan. (Voronova 2016: 28–29.)

Pantokratorin teemaksi tuntuu hahmottuvan toive siitä, että uusi kaikkivaltias, kansa, pelastaisi maapallon tai ihmiskunnan siltä ränsistymiseltä, joka sitä vanhan kaikkivaltiaan hoteissa odottaa tai jonka se on osittain jo kohdannutkin. Runon puhuja tuntuu uskovan, että uuden kaikkivaltiaan on mahdollista saavuttaa sekä henkinen että materiaallinen onni. Puhujan suhtautuminen vallankumoukseen ei vaikuta kuitenkaan ristiriidattomalta: surun hetki ja kuoleva vasikka tuntuvat kuvastavan puhujan surua. Suru voisi liittyä vanhan kaikkivaltiaankin aikaansaannoksiin, mutta hetken ajan, toisen osan kahdessa viimeisessä säkeistössä, puhujan suhtautuminen ”vanhaan” tuntuu läheisemmältä kuin runoelman alussa, jossa puhuja toivottaa vanhan helvettiin. Pegasos-allusion perusteella voisi ajatella, että runoilijoilla tai taiteilijoilla yleensä voisi olla vallankumouksessa jonkinlainen suunnannäyttäjän rooli.

4.3.5 Tulkinnan yhteenvedo käännökseen skopoksen kannalta

Êseninin Pantokrator on monella tapaa rytmikäs runoelma: se on kirjoitettu vaihtuvaan runomittaan, siinä on kauttaaltaan varsin säännönmukainen säe- ja säkeistöjako, loppusoinnut toistuvat samalla kaavalla läpi runoelman. Myös puhuttelut toistuvat ja kuvasto liikkuu runoelman halki samoissa maisemissa. Runoelma ei kuitenkaan polje paikoillaan, siinä on selvästi eteenpäin sekä toisaalta ylöspäin liikkumisen tunne – tai ainakin runon puhujan vankkumaton toive tällaisesta liikkeestä. Rytmii muuttuu osasta toiseen ja varsinkin kolmannessa osassa liikkeeseen tulee vauhtia, ikään kuin pyörimistä tai keinumista. Kolmannen osan alku on sanastollisestikin pyörivä. Lukija tuntee tempautuvan kuin tanssin pyörteeseen runon rytmin keinuttaessa «Кружися, кружися, кружися». Myös muutoksen ja vallankumouksen tematiikka tuo runoelmaan sisällöllistä liikettä. Yhteiskunta tanssii vauhdikkaasti tai ratsastaa muutoksen hevosen selässä kohti uutta.

Runon vaihtuva mitta rytmittää kulkua ja tuntuu merkitykselliseltä. Toistorakenteista riimit eivät tunnu mielestäni yhtä tärkeiltä kuin vaihtuva mitta tunnelmaa luovana ja tulkintaa tukevana elementtinä, mutta merkityksettömiä ne kukaan eivät ole. Riimit kokoavat säkeistöjen sisältämät ajatukset yhteen ja jäsensivät kokonaisuutta yhteensointuvien säeparien yksiköiksi. Mitan vaihtuminen vaikuttaa runon tunnelmaan. Paikoin rytmi tuntuu vauhdikkaammalta, toisinaan taas tahti hidastuu aivan kuin ratsu tai ratsastaja empisi tai kuin jokin muutoksessa kuitenkin arveluttaisi. Puhujan ristiriitainen asennoituminen puhuteltavaa herraa kohtaan tukee myös tätä ajatusta. Viimeisessä osassa maskuliinisten ja feminiinisten riimien järjestyksen vaihtuminen edellisiin osiin verrattuna merkitsee mielestäni tunnelman rauhoittumista.

Muutos tai vallankumous runoelman aiheena sekä vallankumouksen, kristillisen symboliikan, talonpojan arjen ja etenkin hevosaihepiirin, muutoksen ja taivaallisen symboliikan tai avaruuden viitekehykset tuntuvat skopoksen toteuttamisen kannalta tärkeiltä käännökseen välitettäviltä elementeiltä, samoin vauhdikkaat kuvailmaukset sekä se, mitä runoelmassa tapahtuu. Niiden varaan rakentuu pitkälti se, mistä Êsenin runoelmassaan kirjoittaa. Myös mittaan suomentaminen ja mitan vaihtuminen osasta toiseen vaikuttaisi analyysin perusteella skopoksen kannalta tärkeältä, ja riimien käyttö luo sekin omaa tunnelmaansa ja tuo runoelmaan rakenteellista yhtenäisyyttä. Koska yksi tärkeä osa skoposta on tavoite toimivasta

suomenkielisestä runoelmasta, kaikkia lähtötekstin rakennepiirteitä ei kuitenkaan luultavasti voi eikä ehkä edes kannata yrittää välittää käännökseen.

5 Käännöksen kommentointi

Tässä osassa kuvailen käännösprosessin vaiheita lähtötekstin analyysin jälkeen. Osan aluksi kerron ensin lyhyesti runon kääntämisestä yleensä ja lyriikan kääntämiseen liittyvistä ongelmista käännöstieteen tutkimuksen pohjalta. Seuraavaksi laadin ja perustelen käännösstrategian, jota käytän *Pantokratorin* suomentamisessa. Kommenttiosuudessa käyn läpi kulttuuriseen symboliikkaan ja muihin kulttuurisiin elementteihin sekä erityisesti riimien kääntämiseen liittyviä käännösongelmia ja kerron perustellen, millaisiin ratkaisuihin olen käännöksessäni päätenyt.

5.1 Lyriikan kääntäminen

Lyriikka on uusia ilmaisutapoja luova tekstilaji, ja sen päämäärä on viihdyttää lukijaa ja tarjota hänelle älyllisiä tai tunteellisia elämyksiä. Runon kääntämistä pidetään haasteellisena tai jopa vaikeimpana kirjallisuuden kääntämisen muotona. Runoilmaisuun liittyy monia arkikielenkäytöstä poikkeavia piirteitä, runon kieli on tiheää, latautunutta, ja runoissa käytetään kunkin kielen yksilöllisiä keinoja rakentaa esimerkiksi riimejä. Myös näillä lyriikan tehokeinoilla on oma merkityksensä runon sanoman kannalta. Jotta alkuperäisrunon ”sielunmaiseman” (ilmaisu Hunzikerin) voisi välittää, täytyisi kääntäjän löytää käännökseensä oikeat soinnut, rytmi ja muoto ilman, että sisältökään kärsisi. Vanhan paradoksin mukaan runon kääntäminen onkin mahdotonta, mutta juuri siksi välttämätöntä. Alkuperäisrunon kaikkien piirteiden välittäminen käännökseen sellaisenaan on mahdotonta. Käännös on alkuperäistekstin tulkintaa ja aina jonkinlainen kompromissi. (Enwald 2000: 176–177; Hunziker 2005: 21, 26–27; Jones 2011: 117; Lehto 2008: 15–16.)

Suurin osa nykyisistä länsimaisista käännösrunoista on niin sanottuja luovia käännöksiä. Luova runokäännös pyrkii välittämään lähtötekstin olennaisimmat piirteet ja toteuttamaan funktiona eli olemaan kohdekielinen runo. Myös lyriikan kääntämisen tutkimus on

keskittynyt pääosin luovaan kääntämiseen. On pohdittu, kuinka tarkasti käännöksen tulisi toistaa lähtötekstin piirteitä tai miten paljon lähtötekstin kulttuurisia elementtejä kannattaa kotouttaa. Kulttuuristen elementtien kääntäminen sellaisenaan voi hämmentää kohdekielisen runon lukijaa, mutta ilmaisun korvaaminen kohdekielestä tutulla ilmaisulla voi hävittää käännöksestä jotain lähtötekstille ominaista. (Jones 2011: 118.)

Muotorakenteen, etenkin riimin, käyttö voi muuttaa käännöksen merkityksen lähtötekstiin verrattuna. Riimin hylkäämistä on perusteltu sillä, että tällaiset muutokset ovat virheellisiä tai vääriä ja ne tuhoavat runon eheyden tai kokonaisuuden. Riimistä luopumiseen voivat vaikuttaa myös kirjalliset normit, esimerkiksi riimin pitäminen vanhanaikaisena piirteenä, sekä se, että riimejä on myös vaikea keksiä. Riimien käyttöä käännöksessä myös puolustetaan: niiden ajatellaan olevan keskeisiä lähtötekstin vaikutuksen luomisessa. (Jones 2011: 119.)

Runomitan käyttöä käännöksessä on tutkittu vähemmän. Runomitan käyttöön liittyykin vähemmän riskejä merkitystason muutoksista kuin riimin käyttöön. (Jones 2011: 119.) Myös runomittaan tehtyjä käännöksiä kommentoinut André Lefevere luettelee seitsemän lyriikan kääntämisen strategiaa, jotka hän on löytänyt tarkastellessaan Catulluksen Runon LXIV englanninnoksia. Hänen luettelossaan ovat mukana foneeminen kääntäminen, sanatarkka kääntäminen, runomittakäännös, runosta proosaksi, riimikääntäminen, silosäekäännös ja tulkinta. Lefeveren tarkastelemien menetelmien puutteena on yhden tai useamman ominaisuuden korostaminen runon muiden elementtien kustannuksella, jolloin käännöksestä on tullut tavalla tai toisella ontuva. (Bassnett 1995: 101–102.)

Lefeveren luettelo on hyvä esimerkki tietyn elementin painottamisen ongelmista lyriikan kääntämisessä. Tarkka kielellisten tai muotorakenteiden noudattaminen voi viedä käännöksen kauaksi lähtötekstin ajatuksesta, joka puolestaan saattaa välittyä paremmin lähtötekstistä selvästi poikkeavalla muodolla tai rakenteella. Käännöksen arviointikriteereitä voivat olla eri muotoseikkojen ja sisällön välittymisen lisäksi esimerkiksi tulokielelle vieraat kieliopilliset elementit, ajallinen ero lähtötekstin ja käännöksen välillä, kulttuurisidonnainen tulkinta, lähtökulttuurin ja tulokulttuurin välinen etäisyys tai lähtökulttuurin runoperinteen kunnioittaminen. (Bassnett 1995: 112–115.)

Käännöstieteessä painotettiin alkujaan lähtötekstin ja käännöksen muodollista tai kielellistä vastaavuutta. Funktionaaliset käännösteoriat ovat siirtäneet painopistettä lähemmäksi lukijaa tai lukutilannetta, ja vastaanottoon keskittyvät käännöstieteelliset tutkimukset korostavat lukijan näkökulmaa entisestään. Jean Boase-Beier (2011: 156) huomauttaa, että käännöksiä voisi arvioida ennemmin siitä näkökulmasta, kuinka hyvin ne toimivat omana tekstityyppinään tulokulttuurissa ja millaiseen vuorovaikutukseen ne kykenevät lukijoidensa kanssa, kuin siitä, kuinka hyvin ne vastaavat lähtötekstiä.

Kaunokirjallinen teksti on usein avoin ja vaatii lukijaa työstämään tekstin tulkintaa lukuprosessin aikana, joten kääntäjät pyrkivät käännöksissään samankaltaiseen tulkinnalliseen avoimuuteen. Käännösprosessissa lähtötekstin tyylin ja rekisterin, funktion ja lukijaan tekemän vaikutuksen analysoiminen on sukua stilistiikalle, joka pyrkii selvittämään, mitä tekstissä on sanojen takana: minkälaisia konnotatiivisia tai piilomerkityksiä, monitulkintaisia ilmaisuja, aukkoja ja taukoja, kuinka tekstin kieli heijastaa kuvaamaansa aihetta. (Boase-Beier 2011: 153–154). Kääntäjät käyttävätkin eniten aikaa sanaston ja kuvakielisten ilmaisujen parissa. Sanasto on keskeinen, sillä monet runolliset ja tyylliefektit, kuten konnotaatiot tai emotionaaliset vivahteet, vaativat lähtörunon analyysia ja tulorunon kieliasun räätälöintiä. (Jones 2011: 120.) Myös Paula Hunziker (2005) korostaa lähtötekstin huolellisen analyysin merkitystä. Hunziker käsittelee artikkelissaan runojen semantiikan ja siihen liittyvän kulttuurisen sävyn välittymistä kohdekielisen runon lukijoille. Hunzikerin mukaan runouden kääntämisessä kulttuurinen sävy on jäänyt liian vähälle huomiolle sisällön ja muotoseikkojen kustannuksella. Koska sanojen kulttuurinen tausta ja merkitys vaihtelee kielestä toiseen, semanttisesti oikea käännös ei ole välttämättä sanatarkka. Runon kääntäjän onkin tärkeää tutustua alkuperäisen runon kirjoittajan käyttämiin symboleihin, maailmankatsomukseen sekä tapaan yhdistää muoto ja sisältö analysoidessaan lähtötekstiä huolellisesti. Huolellisen analyysin lisäksi kääntäjä joutuu käyttämään monesti myös intuitiotaan, mutta analytyttiset tarkastukset on pidettävä intuition rinnalla. (Enwald 2000: 185; Hunziker 2005: 21–22, 26–27.)

Runon kääntämistä voi kuvata kolmitahoiseksi tulkintaprosessiksi, jossa kääntäjä tulkitsee sekä (lähtö)runoa, lähtökieltä että kohdekieltä. Runon kääntäjältä vaaditaan lähtörunon lukutaitoa, hyvän tulokielisen runon kirjoitustaitoa, kykyä löytää lähtörunon monimutkaisille elementeille sopivat tulokieliset vastineet, mikäli mahdollista, ja mahdottomissa tilanteissa

kaunokirjallisuuden tuntemuksen avulla ratkaista, mitä lähtötekstistä kannattaa toistaa, mitä luoda vapaammin ja mitä hylätä. (Enwald 2000: 178–179; Jones 2011: 119.)

Runouden tai kaunokirjallisuuden kääntämisestä keskustellessa nousee esiin myös kääntämisen etiikka. Käännöksen tulee olla lojaali lähtötekstille eli se ei saa rikkoa lähtötekstin kirjoittajan, kirjailijan, tekijänoikeuksia. Toisaalta sen täytyy huomioida myös kohdekulttuurin lukija ja toimia pätevänä kohdekielisenä runona. Joidenkin mielestä näiden periaatteiden yhdistäminen on mahdotonta, mutta luovan käännöksen kannattajat näkevät periaatteiden yhtäaikaisen noudattamisen mahdollisena, jos kääntäjä ei ole lojaali lähtötekstin pinnallisille piirteille vaan sen hengen tai tarkoituksen tulkinnalle. (Enwald 2000: 179; Jones 2011: 119; Martin 2015: 172.)

5.2 Käännösstrategia

Alice Martin (2015) kirjoittaa kaunokirjallisuuden kääntämisestä artikkelissaan Kääntäminen kustannustoimittajan näkökulmasta. Martinin artikkelissa on lainattu katkelma Suomen kääntäjien ja tulkkien liiton ja Suomen Kustannusyhdistysten laatimasta käännössopimusmallista:

”Käännöstyö on tehtävä huolellisesti ja tekemättä hyvän käännöstavan vastaisia lisäyksiä tai poistoja. – otettava huomioon kääntäjän tekijänoikeus, kustantajan velvollisuus valvoa alkuperäisteoksen tekijänoikeuksia ja hyvä käännöstapa.” (Martin 2015: 169.)

Hyvän käännöstavan määrittely on lähinnä kääntäjän ja kustannustoimittajan oletettu yhteinen käsitys, sen rajoja on mahdotonta kuvailla tarkalleen. Käännöstapa on myös kulttuurisidonnainen. Suomessa lukijat ovat tottuneet sietämään vierautta, sillä pienenä kielialueena käännöskirjallisuudella on ollut merkittävä rooli kulttuurissamme. Lähtökohtaisesti ajatellaan, että ”kääntäjä kääntää ’kaiken’ eikä lisää ’mitään’”. Martinin mukaan hyvän käännöstavan mukaisesta kaunokirjallisesta käännöksestä huomaa, että kääntäjä on onnistunut välittämään siihen lähtötekstin ajatukset ja taiteellisen vaikutelman. Kääntäjän huomio on teoskokonaisuuden tasolla, sen ”tarinan, maailman ja soinnin”. ”Uskollinen käännös saattaa pinnalta katsottuna olla yllättävän vapaa, kun tavoitellaan täsmällisyyttä kokonaisuuden näkökulmasta.” (Martin 2015: 170.) Myös Liisa

Enwald (2000: 180) kirjoittaa runon kokonaisuuden välittymisen ja siihen liittyvän tunnelman, atmosfäärin, säilymisen tärkeydestä.

Skoposteorian mukaan skopos määrää sen, mitä ja miten käännösprosessissa tehdään. Skopoksen määrittelyn perusteella kääntäjä arvioi lähtötekstin elementtien tärkeyttä ja laatii käännösstrategian arvioimansa tärkeysjärjestyksen perusteella. Hän pohtii, onko esimerkiksi tärkeämpää välittää käännökseen lähtörunon semantiikka vai äänneasu. (Jones 2011: 120; Reiss & Vermeer 1986: 57, 59.) Kääntäjä arvioi, mitkä elementit voi siirtää lähtötekstistä käännökseen sellaisenaan, ja uudelleenajattelee sekä uudelleenkirjoittaa ne, joiden siirtäminen ei tule kysymykseen (Bassnett 1995: 19–20). Bassnett (1995: 29) kirjoittaa:

Ei ole olemassa mitään yleispätevää kaanonia, jonka mukaan tekstejä voisi arvioida, vaan on joukko erilaisia kanonisoituja järjestelmiä, jotka muuttuvat ja elävät kaiken aikaa ja joiden kanssa jokainen teksti on dialektisessa vuorovaikutussuhteessa. Ei ole olemassa – – kaikenkattavaa, lopullista käännöstä kuin lopullista runoa tai romaaniakaan, ja käännöksiä voidaan arvioida vain ottamalla huomioon koko käännösprosessi ja käännöksen tehtävä kontekstissaan.

Bassnettin ajatus koskee lähinnä käännöksen arvioimisen kriteerejä, mutta samat kriteerit voivat ohjata kääntäjää käännösstrategian valitsemisessa. Käännösstrategiaa valitessaan kääntäjä miettii, minkälaisia käännöskeinoja tarvitaan, jotta lähtökulttuurin elementit voidaan muuntaa tulokulttuurin funktionaalisiksi elementeiksi. Kielellisiin ongelmiin liittyvät käännöskeinot ovat yleensä yksinkertaisia, kun taas tilannetekijöiden huomioimiseen liittyvät pragmaattiset käännösongelmat ovat haasteellisempia. Pragmaattiset käännösongelmat ratkaistaan pragmaattisten adaptaatioiden tai muutosten avulla. Pragmaattinen adaptaatio tarkoittaa sitä, että lähtötekstin kohta tai jakso muokataan sellaiseksi, että se toimii tulokulttuurissa. Pragmaattinen adaptaatio on ”denotatiivisen/referentiaalisen merkityksen muokkaamista käännöksessä vastaanottajakunnan, käännöksen funktion ja muiden tilannetekijöiden huomioon ottamisen vuoksi”. (Vehmas-Lehto 2002: 97, 99–100).

Olen määritellyt käännökseni skopoksen siten, että käännöksen perusteella lukija tietäisi, miten, mitä keinoja käyttäen ja mistä aiheesta Êsenin runossaan kirjoittaa, sekä saisi miellyttävän lukuelämyksen eli käännös olisi toimiva suomenkielinen runo. Lähtötekstin analyysin perusteella *Pantokratorin* keskeisimpiä elementtejä ovat juuri symbolinen kuvallisuus sekä runomitan ja loppusointujen käyttäminen. Ne luovat yhdessä runoelman taiteellisen yhtenäisyyden, jonka välittäminen käännökseen on taatusti haasteellista mutta

perustellusti myös yrittämisen arvoista. Vaihtoehtoinen ratkaisu olisi kääntää runo riimeistä ja runomitasta piittaamatta ja keskittyä kuvallisuuden mahdollisimman tarkkaan välittämiseen. Tällöin runoelman tunnelma muuttuisi mielestäni olennaisesti. Etenkin mitan vaihtumisen efekti tunnelman luojana olisi vaikea välittää käännöksessä jollain muulla keinolla kuin vaihtuvan runomitan avulla. Myös lehtori Timo Suni (sähköpostitse 2007) kirjoittaa *Pantokratorin* olevan ”metrisesti tarkka” ja ”jopa taiteellinen”. Mikäli siis haluan välittää käännöksessä suomalaiselle lukijalle käsityksen siitä, miten Êsenin kirjoittaa, en voi jättää metriikkaa kokonaan huomioimatta. Kuitenkin *Pantokratorissa* ensisijaista on sen aihe ja tematiikka. Pyrin siis sellaisiin ratkaisuihin, joiden avulla käännökseeni välittyisi

- 1) runoelman aihe ja siitä tulkittavissa oleva sanoma
- 2) runoelman kuvallisuus ja tunnelma
- 3) runomitan ja riimien käyttö runoelman tunnelmaa ja taiteellista vaikutusta luovina elementteinä.

Enwald (2000: 187–188) kirjoittaa, ettei välttämättä ole ratkaistava ensin, kääntääkö mitalla vai vapaarytmisesti. Suomentaessaan *Rilken Das Marien-Leben* -kokoelmaa hän tavoitteli ensin metriikkakäännöstä, mutta koska käännös alkoi vaikuttaa koomiselta, Enwald päätyi kompromissiin ja riimitti vain osan runoista. Lopuissa hän luopui riimeistä mutta seurasi poljentoa. (Enwald 2000: 187–188.) Kuulostaa mielestäni järkevältä ja tärkeältä, että muistaa arvioida käännöksen kelvollisuutta kesken prosessin sen sijaan, että pitäisi tiukasti kiinni tavoitteesta, jota ei ole mahdollista saavuttaa ilman, että tulokielisen runon tyyli kärsii. Ensisijaista lähtötekstin keskeisimpien piirteiden välittämiseen nähden on käännöksen toimivuus ja sujuvuus tulokielisenä runoelmana.

5.3 Käännösratkaisujen kommentointi

Pantokratorin kääntäminen oli haasteellista ja mielenkiintoista. Käännösprosessin aluksi käänsin runoelmasta ymmärryskäännösversion, jota varten etsin muun muassa sanakirjasta itselleni entuudestaan outojen sanojen mahdollisia merkityksiä. Versio oli hyvin kirjaimellinen ja sen funktio oli lähinnä lähtötekstin kielellinen ymmärtäminen. Ymmärryskäännöksen jälkeen paneuduin tekstiin huolellisemmin, analysoin runoelman eri osa-alueita ja yritin syventää ymmärrystäni myös äidinkieleltään venäläisten tekemien tulkintojen avulla siitä, mistä runoelmassa puhutaan. Tämän jälkeen laadin edellä esittämäni

käännösstrategian, jonka mukaisesti päätin kokeilla suomentaa runoelman siten, että siinä olisi jonkinlainen poljento ja mahdollisuuksien mukaan myös riimit. En aluksi valinnut etukäteen osan tarkkaa mitta, mutta yritin seurata jossain määrin lähtötekstin poljentoa korvakuulolta eli tavoittelin runoelman käännöksen kuhunkin osaan sen tunnelmaa tukevaa joko nousevaa, laskevaa tai keinuvaa poljentoa.

Ymmärryskäännösvaiheessa kiinnitin huomiota lähtötekstin sanoihin, joiden merkitys tuntui jostain syystä, esimerkiksi kulttuurisen, ajallisen tai paikallisen välimatkan vuoksi vieraalta. Ensimmäistä poljentoa tavoittelevaa käännösversiota työstäessäni huomasin, että käännösprosessin suurin haaste on riimien keksiminen. Esittelen ensin lyhyesti kulttuurisiin elementteihin liittyviä käännöshaasteita. Niiden jälkeen kerron käännöksen viimeistelyvaiheen pohjaksi laatimistani metrisestä pohjakaavasta, joihin sain idean Pentti Leinon teoksesta *Kieli, runo ja mitta* (1982). Tarkimmin paneudun kuvailemaan riimien keksimiseen liittyviä ongelmia sekä niiden ratkaisuja perusteluineen. Osan lopuksi vertaan käännöstäni työni alkupuolella esittelemääni käännöksen skopokseen. Tarkistan, muodostuuko käännösrunon viitekehyksistä vastaava tulkinnallinen kehys kuin lähtötekstin viitekehyksistä, välittyykö käännöksestäni lähtötekstin aihe ja sanoma sekä tärkeimmät tunnelmaa luovat keinot, joita lähtötekstissä on käytetty, ja onko käännökseni toimiva tulokielinen runo.

5.3.1 Kulttuurinen symboliikka ja muut kulttuuriset elementit

Jos sana on vieras eikä sitä löydä sanakirjasta esimerkiksi siitä syystä, että lähtötekstin kirjoittaja on itse keksinyt sanan, tekstin ymmärtäminen, tulkitseminen sekä näin ollen myös kääntäminen on käytännössä mahdotonta ilman lähtökulttuurin edustajan apua. Tällaisessa tilanteessa kääntäjä kuitenkin tiedostaa tarvitsevänsä apua. Toisenlaisia ongelmia tulee silloin, kun kääntäjän omat konnotaatiot ohjaavat runon tulkintaa väärään suuntaan tai kun kääntäjä ei tunnista kuvaannollisuutta. Varsinkin kulttuurisia symboleja voi olla vaikea tunnistaa. Kun tekstin ensisijainen funktio on poeettinen, näiden merkitysten esiin kaivaminen on mielestäni varsin tärkeää sekä suoranaisten käännösvirheiden välttämiseksi että runon ilmaisuvoiman ja perusidean säilyttämiseksi.

Ensimmäisessä osassa runon puhuja puhuttelee ”herraa” *зочнодь* ja käyttää itsestään suhteessa puhuteltavaan herraan nimitystä *сын* ’poika’. Kun runoelman nimi on *Pantokrator*, joka tarkoittaa kaikkivaltiasta, ja herraan liittyen puhutaan kunnioittamisesta, rukoilemisesta sekä tämän runsaista lahjoista, tein nopeasti sellaisen päätelmän, että herra viittaa Jumalaan. Tämä tulkinta ei välttämättä ole täysin väärä, mutta se nousi esiin niin vahvana, että muiden tulkintamahdollisuuksien tarkistaminen unohtui kokonaan. Lehtori Êlena Titova esitti vaihtoehtoisen tulkinnan, jonka mukaan herra voisi viitata myös Venäjään. Runon minä kuvailisi (ristiriitaista) suhdettaan Venäjään, jota hän rakastaisi sekä ”kultaisten haapojen kopeekoiden” että ”lämpimien runsaiden lahjojen” vuoksi. (Suullisesti Titova 2007.)

Ritva Leppihalme (2000: 98–99) kirjoittaa artikkelissaan *Kulttuurisidonnaisuus kaunokirjallisuuden kääntämisessä* siitä, kuinka vieraan kulttuurin taiteesta, esimerkiksi käännöstekstistä, voi olla vaikea nauttia, sillä kulttuurierot häiritsevät kokemusta. Hän kutsuu sanoman vaivatonta kulkua haittaavia kohtia, joissa on käytetty minimimuutoksen käännösstrategiaa, kulttuuritöyssyiksi. Tällaisissa kohdissa lähtötekstin sanat on käännetty, mutta tekstin sisältämä ajatus on jäänyt kääntämättä jonkin kulttuurisidonnaisen käännösongelman takia. Leppihalme suosittelee, että kääntäjä valitsisi luovan strategian, joka mahdollistaisi esimerkiksi hänen tutkimuksensa kohteena olleiden alluusioiden kommunikatiivisen funktion toteutumisen. (Leppihalme 2000: 98–101.)

Êseninin *Pantokratorissa* on jonkin verran kulttuurisia elementtejä, joiden välittäminen suomenkielisen käännöksen lukijalle voi olla haasteellista. Pelkästään runoelman aihe, (sosialistinen) vallankumous, saattaa herättää suomalaisessa lukijassa negatiivisia konnotaatioita. Koska runoelma on vähäsanainen ja sanoihin on ladattu sekä symbolimerkitystä että taiteellista vaikutelmaa, kulttuuritöyssyjen tasoittamiseksi helpoin ja varmin keino tuntuisi olevan kääntäjän esipuhe, jossa olisi mahdollista kertoa *Pantokratorin* syntykontekstista sekä Êseninin maailmankuvasta. Mikäli käännöksen julkaisukontekstiin sopisi runoilijan lyhyt elämäkerta tai lähtötekstin syntykontekstia esittelevä esipuhe, se voisi auttaa käännöksen lukijaa pääsemään lähemmäksi sitä näkökulmaa, jossa runoelma on syntynyt. Toisaalta runoelman lukijat valikoituvat jonkinasteisen kiinnostuksen perusteella, joten arvelisin, ettei lukijoiksi päätyisi juurikaan sellaisia ihmisiä, jotka eivät voisi sietää mitään vähänkään sosialistista, vallankumouksellista tai neuvostoliittolaista. Tuntuu mahdottomalta ajatukselta alkaa muuttaa esimerkiksi *punaista ratsua* jonkin muun väriiseksi tai edes jättää väri mainitsematta. Ratsu on nimenomaan punainen, ja punaisella on

runoelmassa symbolinen merkitys. Punaisen värin symbolimerkitys lienee suomalaiselle nykylukijallekin tuttu, mutta suomalaisen lukijan punaiseen väriin liittämät konnotaatiot varmasti poikkeavat jonkin verran lähtötekstin venäläisten aikalaislukijoiden konnotaatioista.

(7a) Сойди, явись нам, красный конь!
Впрягись в земли оглобли. (PK: 49–50.)

(7b) Nyt saavu, ratsu punainen,
käy aisoihin maapallon! (KV: 49–50.)

Neuvostosymboliikkaan liittyy myös Voronovan (2016) esittämä tulkinta siitä, että runoelmassa kaikkivaltiaita olisi kaksi, ja uusi kaikkivaltias olisi kansa.

Oittinen (2000: 266) kirjoittaa, että lähtöteksti ”*ei – – ole jotakin*, vaan se luetaan ja *ymmärretään aina jonakin*, aina jonkinlaisena tekstinä”. Ei ole välttämätöntä, että suomalainen lukija tulkitsisi ja ymmärtäisi *Pantokratorin* käännöksen samoin kuin alkuperäisen runon lähtökielinen aikalaislukija, mutta käännökseen olisi mielenkiintoista pystyä välittämään lähtötekstin ajan tunnelmaa ja sanomaa niin, että käännöksen lukija pystyisi nauttimaan runoelmasta kuin matkasta toiseen ympäristöön ja ajankohtaan. Käännös on kuin tie lähtötekstin maailmaan. Liian suuret töyssyt pudottavat matkustajan kärryiltä, joten kääntäjän on hyvä tasoitella tietä jonkin verran, mutta jos tien suuntaa muuttaa liian radikaalisti, se ei vie enää lähtötekstin maailmaan vaan jonnekin toisaalle.

Oittinen (2000) käsittelee kääntämistä uudelleenkirjoittamisena ja esittelee uudelleenkirjoittamisen keinoista kotouttamisen ja vieraannuttamisen. Kotouttaminen merkitsee tekstin mukauttamista kohdekielen tai kohdekielisen kulttuurin mukaiseksi ja vieraannuttaminen lähtötekstin keskeisten piirteiden säilyttämistä sellaisenaan (Oittinen 2000: 278). Esimerkiksi runoelman tähtikuvion *Медведица*, joka voi merkitä joko ’Isoa karhua’ tai ’Pikku karhua’, päädyin kääntämään suomalaiselle lukijalle tutummaksi *Otavaksi*. Koska Otava on osa Ison karhun tähdistöä, runoelman *Медведица* voi viitata täsmälleen samaan tarkoitteeseen, mutta pääasia tässä on mielestäni kauhamainen tähtikuvio, ja mielestäni käännösrunon lukijan on helppo nähdä sielunsa silmin *Otava* kauhana taivaalla.

(8a) Он Медведицей с лазури –
Как из бочки черпаком (PK: 21–22.)

(8b) Otavan hän sineen tummaan
niin kuin kauhan tynnyriin. (KV: 21–22.)

Toinen kotouttamisesimerkki on otsikon kääntäminen *Kaikkivaltiaaksi*. Runoanalyysissäni esittelin otsikon sisältämän alluusion *Kristus Pantokrator* -ikoniin. *Kaikkivaltias*-otsikko ei sisällä samaa viittausta, mutta kuten mainitsin analysoidessani otsikkoa, monet alluusioon liittyvistä ajatuksista ovat osa yleisempää kristillistä symboliikkaa, jolloin kaikkivaltias voisi herättää vastaavia ajatuksia kuin kytkös ikoniinkin. Lisäksi mahdollisessa esipuheessa voi mielestäni mainita yhtä lailla sen, mikä on lähtötekstin otsikko ja millainen alluusio siihen liittyy, kuin senkin, mitä *pantokrator* tarkoittaa ja millaisen alluusion se sisältää. Lukija, joka haluaa lukea pelkän runoelman eikä ole kiinnostunut lukemaan esipuhetta, pääsee mielestäni nopeammin jyvälle runoelmassa käytetystä kuvastosta ja symboliikasta, kun runoelman nimi on suomeksi *Kaikkivaltias* kuin jos se olisi *Pantokrator*. Etuna ratkaisussa on myös se, että kansa kaikkivaltiaana tulee helpommin mieleen otsikosta *Kaikkivaltias* kuin *Pantokrator*.

Ortodoksikuvastoa tai -symboliikkaa runoelmassa edustaa myös viimeisen osan viimeisen säkeistön *lampukka* eli ikonilamppu:

(9a) И пусть они, те, кто во мгле
Нас пьют лампадой в небе, (PK: 65–66.)

Substantiivin *лампада* merkitys 'lampukka', 'ikonilamppu' löytyi sanakirjasta (Kuusinen & Ollikainen & Syrjäläinen 1997: 493), mutta sen perusteella en tiennyt, kuinka sanaa voisi käännöksessä käyttää. Säe merkitsee kokonaisuudessaan 'juovat meitä taivaassa lampukalla', mutta suomeksi ei juoda *lampukalla* vaan *lampukasta*, mikäli siitä voisi konkreettisesti juoda. Lampukka ei ollut minulle ennestään kovin tuttu esine, joten en tiennyt, onko se sen mallinen, että siitä voisi juoda, vai merkitseekö lampukan liittäminen juomiseen kirjaimellisella tasolla jotain muuta. Hannu Pyykkösen Ortodoksi.net-sivuston artikkelin kuvien perusteella lampukka on sillä tavalla astian kaltainen, että siitä voisi tosiaan juodakin, muodoltaan lampukka muistuttaa eräänlaista maljaa. Lampukka on öljylamppu, ja sitä poltetaan ikonin edessä. (Pyykkönen, 2012.)

Säkeistössä oli muitakin haasteita, sillä lähtötekstissä oli useita yksitavuisia sanoja, joiden sivuuttaminen olisi muuttanut tai muutti säkeistön merkityssisältöä. Niinpä viisitavuista *ikonilamppu*-vastinetta ei voinut harkita valittavaksi. *Lampukka* lienee sen verran tuttu sana suomalaisellekin keskivertolukijalle, ettei sitä tarvitse selittää alaviitteessä.

(9b) He, jotka hämyssä lampukoin,
taivaassa juovat meitä, (KV: 65–66.)

Myös hevosiin liittyvä sanasto lienee keskivertonykylukijalle vieraampaa kuin lähtötekstin lukijalle, sillä hevosetkaan eivät ole läsnä samalla tavalla arjessa kuin 1900-luvun maaseutu-Venäjällä ovat olleet. Asiatekstiin ja miksei myös kaunokirjalliseen proosatekstiin voisi monissa tapauksissa mahduttaa sanojen yhteyteen jonkin pienen kuvauksen tai lisäyksen, jonka avulla lukija pääsisi nauttimaan tekstin maailmasta vaivattomammin.

Runokäännöksessä tilaa on lähinnä ala- tai loppuviitteessä. Esimerkiksi runoelman neljännen osan kolmannessa säkeistössä kuvattu hevosen niskan yli kulkeva valjaisiin laitettava *luokki* (Kotimaisten kielten keskus 2020) on todennäköisesti keskivertolukijalle vieras käsite.

Lähtötekstissä sateenkaari laitetaan hevoselle luokiksi, jolloin lukija osaa luultavasti kuvitella, millainen hevosvaruste *luokki* suunnilleen on ja miltä sateenkaari luokkina voisi näyttää. Alaviitteenä, joka on runon lukijan kannalta mielestäni loppuviitettä vaivattomampi käyttää, voisi kuitenkin esittää luokin määritelmän.

Lähtörunon neljännen osan toisessa säkeistössä mainitaan hevosen varusteena myös jonkinlainen tähtikello *колокольчиком-звездой*. Mikä kello tämä *колокольчик* on? Lehtori Êlena Titova (suullisesti 2007) mainitsi, että ilmaisu viittaa hevosen kaulassa roikkuvaan kelloon. Runoelman maisemassa kello näkyy tähtenä.

(10a) И колокольчиком-звездой
Холодное сиянье. (PK: 55–56.)

Hevosesta, tähdistä ja kellosta mieleen tuli ensimmäisenä joululaulu *Joulukirkkoon*, jonka Immi Hellénin sanoittamassa neljännessä säkeistössä lauletaan: ”Aisakello helkkää, loistaa tähdet, kuu – —” (*Joulun toivelaulukirja* 2011: 70). Arvelisin, että aisakello ei kai kuitenkaan roiku hevosen kaulassa vaan aisassa. Miten aisat laitetaan hevoselle? Voisiko aisoihin kiinnitetty kello roikkua kaulan tienoilla? Vai onko kaulassa ollut erikseen kelloja, joitain muita kuin aisakelloja?

Suomen maatalousmuseo Sarka (2005) esittelee verkkojulkaisussaan vuoden 2005 tammikuussa kuukauden esineenä aisakellon. Artikkelissa kerrotaan:

Aisakello kiinnitettiin reen aisoihin. Se kilahtelu toimi merkinä muille tiellä kulkijoille pimeinä talvi-iltoina ja ilona matkustajille. Lisäksi aisakello on toiminut myös hevosen ja matkalaisten turvana, petoeläimet nimittäin pelkäävät kellon kalkattavaa ääntä.

Kansanomaisena taitona pronssin- eli vaskenvalanta säilyi lähes 1900-luvun puoliväliin saakka. Maalaisvalannan viimeinen suuri kukoistuskauti osui 1800-luvun jälkipuoliskolle. Tuolloin suosittuja olivat nimenomaan erilaiset hevosen

helyt, kulkuset ja tiu'ut. Kysyntä alkoi loppua 1930-luvulla polkupyörien ja autojen yleistymisen myötä.

Tästä ei vielä kuitenkaan käy ilmi aisakellon sijainti suhteessa hevosen kaulaan. Kiinnostava tieto tosin on, että aisakello on toiminut hevosen ja matkalaisten turvana. Nykyihmiselle aisakellon olemus ei avaudu samalla tavalla kuin sata vuotta sitten eläneille, sillä hevosen merkitys yhteiskunnassamme on aivan eri kuin sata vuotta sitten missä tahansa maaseudulla.

Myös Juhani Kostet (2005) kertoo Turun Sanomien artikkelissaan aisakellosta:

Aisakellon ja sen rinnalla kulkusten käyttö kuului entisaikojen juhla- ja matka-ajoon. Köyhä torppari saattoi sitoa valjaisiin vaatimattoman kulkusen, kun talon isäntä ripusti reen aisaan aisakellon adventin ja joulun aikana kirkkoon ajettaessa. Kellon kilkatus kertoi ihmisille, kuinka varakkaan talon valjakko on lähestymässä.

Aisakello osoitti varallisuutta muullakin tavalla: mitä heleämpi ääni, sitä kalliimpi kello. Varsinkin pimeinä talvi-iltoina vaskikellon kirkas kilkatus oli merkinä muille tiellä kulkijoille pimeässä kiitävästä hevosesta. Aisakello oli hevosen ja matkalaisten turva, sillä petoeläimet pelkäävät kellon kalkattavaa ääntä. — —

Artikkelin perusteella aisakellosta on käynyt kello kuin kello, jopa kulkunen, joka on ripustettu samassa tarkoituksessa hevosen valjaisiin kuin aisakello. Valjaisiin ripustettuna kello tuntuisi jo olevan hyvinkin lähellä kaulaa, joten ajattelisin, että voisin hyvin käyttää käänöksessäni *aisakello*-sanaa. Myös pelkkä *kello* tai *tiuku* kävisi tai jopa *kulkunen*, sillä asiayhteydestä ilmenee, että kello on nimenomaan hevosella. Päädyin käyttämään käänöksessäni sanaa *aisakello*, joka sopi parhaiten säkeen rytmiin.

(10b) ja aisakellotähtösen
kylmä, kirkas hohto. (KV: 55–56.)

5.3.2 Mitallisuus käänöksessä

Käänöksen viimeistelyvaiheessa tavoittelin runoelman eri osiin kuhunkin omaa rytmiä ja runomittaa. Saadakseni osista mahdollisimman yhtenäiset, laadin kullekin osalle oman samankaltaisen metrisen pohjakaavan, jollaista olin nähnyt Leinon (1982: esim. 19, 59, 61) käyttävän aineistonsa lajitteluperusteena. Metrinen pohjakaava osoittautui erittäin toimivaksi apuvälineeksi, ja kunkin osan säkeistöjen yhtenäistämisen lisäksi siitä oli apua myös tietyn poljennon toteuttavien vaihtoehtojen keksimisessä sekä riimien sommittelussa. Metrinen pohjakaavan perustana käytin osan toisen käänöskierroksen toimivinta säkeistöä tai

säkeistöä, joka olisi ollut vaikeinta muokata toisenlaiseksi esimerkiksi erisnimien, termien tai muiden sanavalintoja rajoittavien tekijöiden vuoksi. Skandeerasin valitsemani säkeistön nousu- ja laskuasemat, ja laadin niiden perusteella metrisen pohjakaavan. Metriseen pohjakaavaan en merkannut nousuasemien väliin jäävien laskuasemien määrää, joten en sitoutunut käänöksessäni tiettyyn tavumäärään, vain tiettyyn nousuasemien ja laskuasemien vaihteluun. Sitten pyrin keksimään osan jokaisesta säkeistöstä samaa metristä pohjakaavaa seuraavan version, joka kuulostaisi suomeksi luontevalta runonsäkeistöltä. Esimerkiksi ensimmäisen osan metrisen mittakaavan laadin osan kolmannen säkeistön perusteella:

(11a)	Vuoksi kultahaapojen kopeekoiden ja harmaiden suortuviesi niin minä hulttiopoikasi kapinoiden nyt huudan: jo vanha helvettiin! (KV: 9–12.)	o o – o – o o – o – o o – o o – o o – o – o o – o o – o o – o – o o – o o – o – o –
-------	---	--

Skandeeraamieni nousu- (–) ja laskuasemien (o) perusteella muotoilin osan metrisen pohjakaavan, johon olen merkinnyt nousuasemat +-merkillä ja laskuasemat —merkillä kuten Leino (1982: esim. 19).

(11b)	– + – + – + – + – – + – + – + – + – + – + – + – + – – + – + – + – +
-------	--

Metrinen pohjakaava ohjaa nousuasemien määrää ja sitä, onko säkeen alussa ja lopussa nousu- vai laskuasema, mutta se ei määrää laskuasemassa olevien tavujen määrää.

Suomenkielisessä runoudessa nousuasemaan päättyvässä säkeessä voi olla joko yksitavuinen tai kolmitavuinen eli maskuliininen riimi ja laskuasemaan päättyvässä säkeessä joko kaksi- tai nelitavuinen eli feminiininen riimi tai kolmitavuinen daktyylisointu. (Hosiaislouma 2003: 531; Leino 1982: 78.) Metrinen pohjakaavio sisältää siis myös ohjeen siitä, millaiset riimit säkeisiin voivat kussakin osassa sijoittua.

Metrinen mittakaavan mukaan tavoittelin ensimmäisen osan säkeiden alkuun laskevaa tavua, jokaiseen säkeistöön neljää nousuasemaa, parittomien säkeiden loppuihin laskuasemaa ja parillisten säkeiden loppuun nousuasemaa. Osan parittomien säkeiden lopussa on feminiininen riimi, kun taas parillisten säkeiden lopussa maskuliininen. Vaikka eri kielten keinot toteuttaa tiettyjä mittoja ovat erilaiset ja jotkin mitat ovat tyypillisempiä yhdenkielisissä runoissa kuin toisissa, arvelisin mitan luoman poljennon olevan niin musiikillinen elementti, että pitäisin sitä sen tunnelmaa luovilta ominaisuuksiltaan varsin universaalina. Tämän vuoksi ajattelen, että esimerkiksi kolmijakoinen poljento loisi samankaltaista keinuevaa tunnelmaa sekä venäjänkielisessä että suomenkielisessä runossa.

Nouseva mitta kuulostaa mielestäni kevyemmältä kuin laskeva sekä suomeksi että venäjäksi. Mittojen kuvaukset ovat kovin erilaiset kielten erojen vuoksi, mutta rytmien tai mittojen tunnelmaa luova vaikutus lukijaan voi olla melko samankaltainenkin, vaikka se olisikin rakennettu eri kielillä. Siksi yritin jäljitellä käännöksessäni lähtötekstin eri osien tunnelmaa luovaa mitta.

Toisen osan metrisen pohjakaavion muotoilin osan toisen säkeistön skandeerauksen perusteella.

(12) Otavan hän tummaan sineen	– o – o – o – o	+ – + – + – + –
niin kuin kauhan tynnyriin.	– o – o – o –	+ – + – + – +
Myrsky hyppäsi taivaankanteen	– o – o o – o – o	+ – + – + – + –
laittoi kuuratsun valjaisiin. (KV: 21–24.)	– o – o o – o –	+ – + – + – +

Säkeet loppuvat samalla tavalla vuorotellen lasku- ja nousuasemiin kuin edellisessä osassa ja nousuasemia käännöksen ensimmäisessä ja toisessa osassa on yhtä paljon, mutta toisen osan säkeet alkavat nousuasemasta, mikä luo osan säkeistöihin laskevan poljennon, kun taas ensimmäisen osan säkeistöt alkavat laskuasemasta. Osan riimiparit vuorottelevat kuten edellisessä osassa: ensimmäisen ja kolmannen säkeen muodostava riimipari on feminiininen ja toisen ja neljännen säkeen muodostama riimipari on maskuliininen.

Kolmannen osan metrisen pohjakaavan perustana käytin ensimmäistä säkeistöä:

(13) Oi, kierrähän, kierrähän, kierrä,	o – o o – o o – o	– + – + – + –
tao päiviesi hopeaa!	o o – o o – o o –	– + – + – +
Kultasankonsa aurinko sieltä	o o – o o – o o – o	– + – + – + –
korkeuksista kaivoon jo saa. (KV: 33–36.)	o o – o – o o –	– + – + – +

Toisen säkeen *päiviesi*-sanana voisi hahmottaa toisinkin, mutta omaan korvaani luontevimmalta tuntui skandeeraus, jossa *vi*- ja *e*-tavut ovat laskuasemassa ja *päi*- ja *si*-tavut nousuasemassa. Jos *tao päiviesi hopeaa* skandeeraisi o o – o – o – o –, säe poikkeaisi osan muista säkeistä nousuasemassa olevien tavujen määrässä. Säkeistön vahva kolmijakoinen poljento houkuttanee lukemaan toisenkin säkeen kolmijakoisena, jolloin säkeestä on luettavissa kolme nousuasemassa olevaa tavua. Kolmannen osan säkeistöissä on siis joka säkeessä kolme nousuasemaa, säkeet alkavat laskuasemasta, parittomat säkeet päättyvät laskuasemaan eli niiden lopussa on feminiininen riimi ja parilliset säkeet päättyvät nousuasemaan, joten niissä on maskuliininen riimi.

Viimeisen osan metrisen pohjakaavan mallisäkeistönä esittelen osan ensimmäisen säkeistön.

(14) Nyt saavu, ratsu punainen,	o – o – o – o –	– + – + – + – +
käy aisoihin maapallon!	o – o – o – o	– + – + – + –
On maito karvaan makuinen	o – o – o – o –	– + – + – + – +
jo alla kehnon katon. (KV: 49–52.)	o – o – o – o	– + – + – + –

Osan metrisen pohjakaavan kaikki säkeet alkavat laskuasemalla, parittomissa säkeissä on neljä nousuasemaa ja parittomat säkeet päättyvät nousuasemaan eli niissä on maskuliininen riimi. Parillisissa säkeissä on kolme nousuasemaa ja parittomat säkeet päättyvät laskuasemaan eli osan säkeistöjen jälkimmäinen riimi on feminiininen. Säkeet sijoittuivat metrisen pohjakaavan mukaisesti nousu- ja laskuasemiin melko vaivattomasti. Kaikkiaan käännöksen 68 säkeestä kahden säkeen alussa on mielestäni mahdollista skandeerata säkeen alkuun sekä metrisen pohjakaavan mukainen että siitä poikkeava asema. Muissa säkeissä mielestäni vain metrisen pohjakaavan mukainen asema tulee kysymykseen.

5.3.3 Riimit käännöksessä

Riimien keksiminen oli ehkä käännöksen haasteellisin osuus. Osittain haasteellista oli ylipäänsä keksiä riimejä, joillekin sanoille niitä ei tuntunut löytyvän millään tai ei ainakaan useita vaihtoehtoja. Esimerkiksi toisen osan kolmannen säkeistön viimeinen säe oli vielä työstövaiheessa ”aurinkoa etelästä länteen”, mutta *länteen*-sanalle tuntui mahdottomalta keksiä luontevaa riimiä. *Minähän teen* -vaihtoehdon keksin, mutta vaihtoehtoa ei voinut käyttää säkeistön toisessa säkeessä, jonka loppuun *länteen*-sanana riimin olisi täytynyt tulla. Hunziker (2005: 27) toteaaakin, että suomen kieltä pidetään epäproduktiivisena riimikielenä. Riimien keksimistä rajoitti myös runomitan tavoittelu, sillä riimien tuli olla tietynpituisia kussakin säeparissa, jotta ne olisivat seuranneet sopivasti osan nousu- ja laskuasemien vuorottelua. Lisäksi jouduin hylkäämään useita mieleen tulleita riimejä siksi, etteivät ne mielestäni sopineet runoelman kuvastoon tai tunnelmaan. Ymmärrän hyvin, miksi kääntäjä voisi päätyä valitsemaan toisenlaisen käännösstrategian.

Ryhmittelin käännökseni riimit sen perusteella, ovatko ne maskuliinisia vai feminiinisiä. Lisäksi arvioin myös riimin puhtautta Leinon (1982: 110–111, 114–116) esittelemien riimisääntöjen mukaisesti. *Puhtaalla riimillä* tarkoitan riimiparia, jonka sanojen yhteinen äänteellinen aines alkaa viimeisessä nousuasemassa olevan tavun ensimmäisestä vokaalista. *Identtisen riimin* muodostavat sanat, joiden yhteinen äänteellinen aines alkaa jo viimeisen

nousuasemassa olevan tavun ensimmäisestä foneemista. *Epäpuhtaiksi riimeiksi* lasken sellaiset riimit, joissa on käytetty joitakin seuraavista lievennyksistä:

- 1) Pitkän ja lyhyen vokaalin välinen ero voi kadota.
- 2) Kvantiteettiero voi kadota konsonanteista.
- 3) Sananloppuinen n voidaan jättää huomioimatta.
- 4) Kaikki vokaalit voivat käydä identtisestä.
- 5) Kahta konsonanttia tai kahden identtisen konsonantin jonoa erottava piirre voi neutraalistua.

Kussakin riimiparissa saa käyttää vain yhtä lievennyssääntöä, jotta riimiä voisi vielä pitää epäpuhtaana riiminä. Jos poikkeamia on enemmän kuin yksi, luokittelen säeparin *vajaaksi riimeiksi*. Keksinkin termin itse tutkielmaani varten kuvaamaan loppusointua, joka poikkeaa puhtaasta riimistä enemmän kuin epäpuhdas riimi, mutta jossa on yhteistä äänteellistä ainesta vähintään viimeisen laskuasemassa olevan vokaalin verran. Käyttämäni lievennyssuunnitelma pohjautuu Leinon (1982: 116) hieman seikkaperäisempään hierarkkiseen lievennyssääntöjen kuvaukseen, mutta työni kannalta merkitystä ei ole niinkään lievennyssääntöjen hierarkialla, kuin sen rajan määrittelyllä, mitkä säeparit voi laskea epäpuhtaiksi riimeiksi.

Käännökseni kaikki riimit ovat joko yksitavuisia maskuliinisia tai kaksitavuisia feminiinisiä. Runoelmassa on yhteensä 34 säeparia. Näistä 12 säeparissa on *puhdas riimi* (9 maskuliinista ja 3 feminiinistä), 7 säeparissa *identtinen riimi* (kaikki maskuliinisia), 6 säeparissa *epäpuhdas riimi* (1 maskuliininen ja 5 feminiinistä) ja 9 säeparissa *vajaa riimi* (kaikki feminiinisiä). Yritin keksiä vajaiden riimien säkeiden loppuunkin sellaiset sanat, jotka muistuttavat toisiaan mahdollisimman paljon äänteellisesti: *hurjaa : turpaan, sineen : taivaankanteen, kierrä : sieltä, silmin : maisin, tahdon : pellow, maapallon : katon, ontto : hohto ja sateenkaaren : mainen*.

Vertailun vuoksi luokittelin lähtötekstin riimiparit samankaltaisesti, tosin lievennyksiä ei kielten ominaisuuksien erojen vuoksi voinut käyttää sellaisenaan. Yleistin lievennyssäännöt siten, että laskin lähtötekstin epäpuhtaiksi riimeiksi sellaiset, joissa jokin kahta foneemia tai kahden identtisen foneemin jonoa erottava piirre neutraalistuu. Lisäksi huomioin foneemien äänneasun, en kirjoitusasua. Näillä lajitteluperiaatteilla laskin lähtötekstistä löytyväksi 16 *puhdasta riimiä* (10 maskuliinista, 5 feminiinistä ja 1 daktyylisointu), 3 *identtistä riimiä* (2 maskuliinista ja 1 feminiininen), 10 *epäpuhdasta riimiä* (5 maskuliinista, 4 feminiinistä ja 1 daktyylisointu) ja 5 *vajaata riimiä* (3 feminiinistä ja 2 daktyylisointu).

5.3.3.1 Vajaat riimit

Esimerkkinä vajaista riimeistä esittelen toisen osan toisen säkeistön ensimmäisen ja kolmannen säkeen päättävät sanat *sineen* ja *taivaankanteen*. Säkeistön riimien keksimisen haasteena on se, että kaksi ensimmäistä säettä muodostavat oman kokonaisuutensa ja kaksi jälkimmäistä kuvaavat omaa, edellisestä erillistä maisemaansa:

(15a) Он Медведицей с лазури –
 Как из бочки черпаком.
 В небо вспрыгнувшая буря
 Села месяцу верхом. (PK: 21–24.)

Kun koko säkeistö kuvailee samaa tapahtumaa tai maisemaa tai liittyy saman tapahtuman ympärille, asioiden esittämisen järjestykselle on enemmän vaihtoehtoja ja riimejä etsiessä pystyy kokeilemaan useampia sanajärjestyksiä kuin silloin, kun säkeistössä kuvataan kaksi erillistä asiaa. Ensimmäiseen säepariin täytyisi saada muotoiltua ”Hän Otavalla taivaansinestä kuin äyskärillä tynnyristä” ja toiseen säepariin ”Taivaalle hypähtänyt myrsky kävi ratsaille kuun selkään”. Ennen osan metrisen pohjakavion luomista muotoilin säkeistön alun ”*Hän taivaankantta Otavalla / niin kuin vettä äyskäröi.*” Ensimmäisen säkeen viimeiseksi sanaksi *Otavalla* tuntui sopivan paremmin kuin *taivaankantta*, sillä *-valla*-lopun kanssa sointuvia sanoja on helpompi keksiä kuin *-kantta*-lopun kanssa, mutta *äyskäröi*-verbille en meinannut keksiä kontekstiin sopivaa riimiä. *Elämöi* olisi voinut olla yksi vaihtoehto, sillä myrskyt kyllä elämöivät tai voivat ainakin runokielessä elämöidä, mutta tässä kohdassa myrskyn toimintaa olisi täytynyt kuvata verbillä, joka sisältää ajatuksen äkillisestä liikkeestä taivaalle tai asettumisesta kuuratsun selkään. Runollinen ilmaisu on sikäli joustavampi kuin monet muut kielenkäyttötilanteet, että runossa myrsky voisi elämöidä taivaalle, mistä kävisi ilmi, että elämöimiseen liittyy kyseisessä tilanteessa liike jostain jonnekin, mutta kuuratsun selkään elämöiminen olisi mielestäni liian kummallista runossakin, kun tällaista toimintaa ei lähtötekstissäkään ole.

Jos myrsky elämöisi taivaalle, täytyisi elämöimisen tapahtua neljännessä säkeessä, jotta *elämöi* tulisi *äyskäröi*-sanana riimipariksi. Tällöin kolmannessa säkeessä täytyisi kertoa siitä, että myrsky kävi kuuratsun selkään, jotta kaikki säkeistöön kuuluvat kuvat ja tapahtumat tulisi kuvattua käännöksenkin säkeistössä. Kaiken ei välttämättä tarvitse olla käännöksessä täsmälleen samassa kohdassa kuin lähtötekstissä, mutta tuntuu helpommalta pitää kiinni säkeistörajoista. Jos jotain siirtäisi säkeistöstä toiseen, siirto todennäköisesti hankaloittaisi sen

säkeistön kääntämistä, jossa olisi aineksia useammasta säkeistöstä, ja myös uuden säkeistön keksiminenkin muista säkeistöistä ylijääneestä aineksesta tuntuisi vaikealta. Ensimmäisessä säkeessä oli *Hän taivaankantta Otavalla*, joten kolmannen säkeen kuuratsun selkään käymisen täytyisi päättyä *-alla*. Esimerkiksi ”*Kuuratsun selkään ponnahtamalla / myrsky taivaalle elämi*” olisi riimien kannalta sopiva vaihtoehto, mutta säkeistön tunnelma olisi mielestäni liian leikkisä verrattuna lähtötekstin tunnelmaan eikä säkeistö kuulostaisi kokonaisuutena niin hyvältä tulokieliseltä runolta kuin haluaisin, tai edes järkevältä vaan jotenkin rallattelevalta ja merkitykseltään hataralta. Lisäksi tässä vaihtoehdossa lähtötekstin kuva tynnyristä jäisi kokonaan välittämättä käännökseen, ja talonpojan arjen viitekehykseen liittyvänä kuvana se on mielestäni runokokonaisuuden näkökulmasta tarkasteltuna merkittävä.

Osan metrisen pohjakaavan laatimisen jälkeen säkeistö tuntui luontevammalta aloittaa *Otavan hän taivaansineen / niin kuin kauhan tynnyriin*. Myös kolmanteen säkeeseen olisi tulossa samansuuntainen liike samaan sijaintiin kuin ensimmäisessä säkeessä, joten jos äänteellinen yhteensointuminen olisi tärkeämpää kuin sanastollinen variaatio, voisi kolmas säe kuulua *Myrsky hyppäsi taivaansineen*. *Taivaansineen* ja *taivaansineen* muodostaisivat identtiset riimit. Noin pitkän sanan toistaminen tuntuisi kuitenkin pöhköltä ja mielikuvituksettomalta. Lopulta viimeistelin säkeistön muotoon:

(15b) Otavan hän tummaan sineen
 niin kuin kauhan tynnyriin.
 Myrsky hyppäsi taivaankanteen
 laittoi kuuratsun valjaisiin. (KV: 21–24.)

Myös erisnimet, kuten tässä toisen osan toisessa säkeistössä *Medveduueŭ*, rajoittavat riimien keksimistä, sillä erisnimille ei sinänsä ole synonyymejä ja vaihtoehtoisia sanoja valittavaksi on siksi vähemmän. Jossain tilanteessa erisnimen voisi korvata jollain muulla samaa asiaa tarkoittavalla sanalla, esimerkiksi lempinimellä tai yleisnimellä. Tässä tähtikuvion nimen käyttäminen tuntui runoelman kuvaston ja merkityksen kannalta tärkeältä välitettävältä käännökseen, sillä avaruudellinen tai tähtikuvioihin liittyvä kuvasto on yksi runoelman keskeisistä viitekehyksistä. Päädyin kohdassa kotouttavaan käännösvastineen valintaan ja käytin käännöksessäni *Otavaa*. *Otava* ei sijaitse säkeistön lopussa, mutta tiettyyn sanaan sitoutuminen vähentää jonkin verran koko säkeen, säeparin tai säkeistön variointimahdollisuuksia.

Toisena esimerkkinä loppusoinnuttomuudesta esittelen runoelman vähiten toisiaan muistuttavat toisen osan neljännen säkeistön ensimmäisen ja kolmannen säkeen loput *sinä* ja *sydämessä*. Samassa säkeistössä on myös runoelman mielenkiintoisin sanastollinen haaste keksiä vastine *мукал*-sanalle. Aluksi ihmettelin, mitä vasikka tekee sydämessä, säkeistön koko loppupuoli tuntui perin erikoiselta.

(16a) Отче, отче, ты ли внука
Услыхал в сей скорбный срок?
Знать недаром в сердце мукал
Издыхающий телок. (PK: 29–32.)

Lehtori Titovan (suullisesti 2007) mukaan Êsenin onkin itse keksinyt verbin *мукать*. Verbi on äänneasultaan hyvin lähellä substantiivia *мука* 'kärsimys' sekä verbejä *мучить* 'kiduttaa', 'piinata', 'vaivata' ja *мучиться* 'kärsiä', 'kitua', 'nähdä vaivaa' (Kuusinen & Ollikainen & Syrjäläinen 1997: 579, 581). Toisaalta myös kissan naukumista kuvaileva verbi *мяукать* tulee konnotaationa mieleen. Verbiä *мяукать* voi käyttää erityisesti kissanpennuista tai pienestä, voimattomasti valittavasta ääntelemisestä, yksittäisistä naukaisuista, joilla kissa voisi kertoa, ettei kaikki ole parhaalla mahdollisella tavalla, mutta vaatimatta kuitenkaan erityisesti mitään. (Suullisesti Titova 2007.)

Kuinka käänösrunon vasikka voisi äännellä? Kuinka vasikat tai pienet eläimet valittavat tai vaikertavat suomeksi? Voinko keksiä omasta päästäni käänösvastineen, joka mielestäni kuvaisi kuolevan vasikan ääntelyä, vaikken ole ikinä nähnyt kuollutta vasikkaa tai muista koskaan kuulleen yhdenkään vasikan ääntelevän? Etsiessäni tietoa vasikoiden ääntelystä ja sitä kuvaavista verbeistä, löysin Anni Jääskeläisen (2014) kirjoittaman blogitekstin *Mitä eläimet sanovat – vanha kansa kuulee, osa I*, jossa esitellään myös vasikan ääntelyä. Kirjoittaja on kerännyt aineistoa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkistoon, ja hän on perehtynyt varsinkin kortistoon nimeltään ”Luonnonäänten jäljittelyt”. Jääskeläinen käsittelee tekstissään eläinten äänten tulkintaa ja kertoo myös vasikan ääntelyn kuvauksista. Eläimen ääntelyä tulkitaan joko 1) onomatopoeettisilla interjektioilla eli imitatiiveilla (esim. miau tai ammuu), 2) tulkitsemalla eläimen ääntelyn merkitys tai funktio (esim. kissan ”Vräyrr!” voi tarkoittaa ’anna maksaa’) tai 3) kahden edellisen vaihtoehdon sekoituksena, jolloin onomatopoeettisessa ääntelyssä kuullaan ikään kuin ihmisen puhetta jolla olisi merkitys (myös esimerkit Jääskeläisen). Vasikoista Jääskeläinen (2014) kirjoittaa:

Vasikat. Vasikoiden ääni on heleämmän sävyistä ammunista kuin lehmillä, ja eroa kuvataan onomatopoeettisesti esimerkiksi niin, että lehmä sanoo (am)muu kun taas vasikka sanookin myy: – –

Vanha kansa on kuullut vasikoiden hellyttävässä myy-ääntelyssä anovia sanoja: vasikat pyytelevät jotakin kiihkeästi. – –

Koska lehmien ajatellaan sanovan *muu* ja ääntelyyn viittaava verbi on *ammua*, ajattelin, että kerran vasikan ääntelyksi mainitaan *myy*, voisi siitä johtaa vasikan ääntelyverbiksi *ämmyä*. *Ämmyä* on tosin äänteellisesti hyvin erikuuloinen kuin hellyttävästi anova *myy*. Ä-alkuisuus saa *ämmymisen* kuulostamaan jopa hieman rasittavalta ja ainakin vaativammalta kuin pelkkä *myy*. Toinen myystä johdettu verbivaihtoehto voisi olla *yummyä*, joka kuulostaisi äänteellisesti suloisemmalta kuin *ämmyä*, ja olisi konnotaatioiltaan sikäli lähempänä lähtötekstin *мыкать*-verbiä. Runoelman vasikka kuitenkin ääntelee kuolemaisillaan, ja *мыкать*-verbiin liittyivät äänteellisen yhtäläisyyden vuoksi myös kärsimyksen konnotaatiot. *Yummyä* on äänteellisesti etäämpänä ammunisesta kuin *ämmyä*, ja ämmyvän vasikan ääni kuulostaa kärsivämmältä kuin ymmyvän. Ymmyvä vasikka kuulostaa ennemmin siltä kuin olisi ymmällään, joten päädyin käännöksessäni käyttämään verbiä *ämmyä*.

Olin harkinnut ensimmäisen säkeen loppuun *sinä*-sanon korvaamista merkityksen kannalta ylimääräisellä ja sikäli merkitystä juuri muuttamattomalla täytesanalla *tässä*, jotta saisin säkeiden loppuista äänteellisesti samankaltaisemmat:

(16b) Isä, isä, lapsesi tässä
kuulitko hetkellä murheen sen?
Suotta ei ämmynyt sydämessä
vasikka henkitoreinen.

Tässä tuntuu säkeistössä kuitenkin mielestäni keinotekoiselta ja juuri siltä, että se on ängetty säkeen loppuun pelkästään loppusoinnun vuoksi. Mielestäni *tässä* säeparissa kannattaa luopua vajaata riimiä täydellisemmän loppusoinnun tavoittelusta, mikäli *tässä* : *sydämessä* olisi siihen paras keksimäni loppusointupari. Koska ”Isä, isä lapsesi sinä / kuulitko hetkellä murheen sen” kuulosti jotenkin ontuvalta, kokeilin vielä *tässä*-sanon tilalle myös vaihtoehtoa *hädän*: ”Isä, isä, lapsesi hädän / kuulitko hetkellä murheen sen” olisi kuulostanut suomeksi hyvältä, jopa kauniilta, mutta en keksinyt kolmanteen säkeeseen sopivaa riimiparia *hädän*-sanallekaan, joten palasin *sinä*-vaihtoehtoon, joka on uskollisempi lähtötekstin sisällölle kuin *hädän*. Vaihtoehto kuulostaa yllättävän paljon luontevammalta, kun vaihtaa *kuulitko*- ja *lapsesi*-sanojen paikkaa:

(16c) Isä, isä, kuulitko sinä
lapsesi hetkellä murheen sen
Suotta ei ämmynyt sydämessä

vasikka henkitoreinen. (KV: 29–32.)

5.3.3.2 Epäpuhtaat riimit

Epäpuhtaista riimeistä mielenkiintoisin on mielestäni ensimmäisen osan toisen säkeistön *taivaan* : *lain, vaan*. Säkeistö oli hankala käännettävä erityisesti siksi, että sen lähtötekstin kahden viimeisen säkeen «Не молиться тебе, а лаяться/Научил ты меня, Господь» persoonapronominit *тебе* ja *мне* tulevat virkkeen suomennoksessa samaan sijamuotoon: ”Et sinua rukoilemaan vaan haukkumaan minua, herra, opettanut” kirjoitin ensimmäiseen käännösversioon.

(17a) Тысячи лет те же звезды славятся,
Тем же медом струится плоть.
Не молиться тебе, а лаяться
Научил ты меня, Господь. (PK: 5–8.)

Muutamien sanajärjestyksenvaihtoyritysten jälkeen tulin siihen tulokseen, että jommastakummasta samansijaisesta persoonapronominista täytyy päästä eroon, jotta käännöksen lukijan ei tarvitse ponnistella ymmärtääkseen, mihin verbeihin pronominit liittyvät, kenen tekemisestä tai tekemisen kohteena olemisesta on kyse. *Minua* ei ole mielestäni merkityksen tai tunnelman vuoksi välttämätön sana, joten luovuin siitä. Ennen säkeistön lopullista versiota pohdin, voisiko kolmannen säkeen loppuun tulla joko *lainkaan* tai peräti *vaivaan* ensimmäisen säkeen päättävän *taivaan* pariaksi:

(17b) Tuhatvuosia loistavat tähdet taivaan
samaa hunajaa lihamme pisaroi.
Et opettanut, herra, rukousta lainkaan/vaivaan
vaan kuinka rähjätä sinulle voi.

En ollut tyytyväinen kumpaankaan vaihtoehtoon, ja *vaivaan* tuntui vielä huonommalta kuin *lainkaan*. Osa määrittelemääni skoposta on, että suomenkielisen runoelman lukija saisi tietää, mistä, miten ja millaisin keinoin Êsenin kirjoittaa. Runoelmassa mainitaan kyllä, että jokin kivistää runon puhujan hartioita, joten ei ole täysin omasta päästä keksittyä, että puhujalla olisi jotain vaivaakin, mutta vaivoihinsa rukoilemisesta puhuja ei sano sanaakaan. Lisäksi *rukousta vaivaan* tuntuu suomalaisen runonlukijan korvassa melko kömpelöltä ilmaukselta, joten skopoksen sekin osa, että käännös olisi nautittavaa luettavaa suomenkieliselle lukijalle jäisi mielestäni toteutumatta. *Lainkaan* on merkityksensä ja luettavuutensa puolesta parempi vaihtoehto kuin *vaivaan*, mutta äänteellisesti se poikkeaa *taivaan*-sanasta niin paljon, ettei niistä muodostu edes epäpuhdasta riimiä. Jonkin aikaa säkeistöä tuijoteltuani juolahti mieleen siirtää neljännen säkeen aloittava *vaan* kolmannen säkeen loppuun, ja *lainkaan* vaihtoehdon

lyhensin muotoon *lain*. Merkitys säilyy samana kuin olisi ollut *lainkaan*-sanassakin, muoto on sopivan lyhyt *vaan*-sanana edelle, ja ensimmäisen ja kolmannen säkeen lopettavat sanat muodostavat epäpuhtaan riimin. Rytmin vuoksi lisäsin myös neljännen säkeen alkuun pronominin *sen*:

- (17c) Tuhatvuosia loistavat tähdet taivaan,
samaa hunajaa kehomme pisaroi.
Et opettanut, herra, rukousta lain, vaan
sen kuinka räjähtää sinulle voi.

Kolmannen ja neljännen säkeen rajalle tulee lähtötekstin säkeenylityksiä selvästi räikeämpi säkeenylitys, mutta säkeenylitys ei tunnu ainakaan vanhahtavalta piirteeltä ja pidän riimiparia yhtenä käännökseni kekseliäimmistä, joten poikkeama lähtötekstin tyylistä ei tunnu suhteutettuna ratkaisun tuomiin hyötyihin erityisen merkittävältä. Metriikan kannalta säkeenylitys paljastaa mielenkiintoisen seikan: *vaan*-sanana siirtäminen viimeisen säkeen alusta edellisen säkeen loppuun ei tunnu vaikuttavan nousu- ja laskuasemien hahmottumiseen. Vaikka lisäsin viimeisen säkeen alkuun *sen*, säkeen voi edelleen tulkita alkavaksi nousuasemasta, mutta lisäyksen jälkeen laskuasemaksi tulkitseminenkin on mahdollista:

Et opettanut, herra rukousta lain, vaan o – o o o – o – o o – o
sen kuinka räjähtää sinulle voi. – o o – o o – o o – / o – o – o o – o o –

Taivaan : lain, vaan -riimipari olisi luultavasti kuulostanut yhtä riimimäiseltä eri säkeisiin jakautuneenakin, sillä sointi tai rytmi ei sinänsä muutu miksikään, kun sanat asettelee toisella tavalla, mutta silmän on helpompi yhdistää sanat riimiksi, kun ne ovat säkeen lopussa peräkkäin. Korva tahtoo silti aloittaa seuraavan säkeen nousuasemasta, kun lauseen laskuasemainen alku sijaitsee edellisen säkeen lopussa.

Myös kolmannen osan toisen säkeistön parittomien säkeiden lopussa on epäpuhtas riimi *maahan : saatan*. Tässä parissa konsonantteja *h* ja *t* erottava piirre on neutraalistunut. Koska riimiparissa ei ole muita piirteitä, jotka erottaisivat sen puhtaasta riimistä, se on epäpuhtas riimi. Säkeistö oli yksi niistä, joihin löysin lopullisen muodon melko vaivattomasti miettimättä eri riimivaihtoehtoja.

- (18a) С земли на незримую сушу
Отчалить и мне суждено.
Я сам положу мою душу
На это горящее дно. (PK: 37–40.)

- (18b) On tältä kaukaiseen maahan
myös minun suunnattava.
Itse sieluni sinne saatan

missä pohja on polttava. (KV: 37–40.)

Epäpuhtaan riimiparin *kohta* : *johda* taustalla on paljon säkeiden edestakaisin pyörittelyä ja eri vaihtoehtojen keksimistä. Tämänkin sanaparin loppusointu poikkeaa vain *t*- ja *d*-konsonanttien eron verran puhtaasta riimistä, mikä tekee siitä epäpuhtaan riimin. Osan metrisen pohjakaavan mukaan kirjoitin säkeistön ensin muotoon:

- (19a) Tartu hännällä kiinni maapalloon,
harja hulmuten koitosta aamun.
Taakse pilvien, ylle korkeuksien
laukkaa onnelliseen maahan.

Säkeistön toiseen säkeeseen en ollut tyytyväinen, siinä ei tuntunut olevan mitään järkeä. Yritin muuttaa alkuosaa siten, että keksisin riimit sanoille *korkeuksien* ja *maahan*, mutta lopulta muokkasinkin koko säkeistön:

- (19b) Maa nappaa hännälläsi näin
harja hulmuten korkeuksiin nouse/nousten.
Aamuruskosta vielä ylöspäin
nyt laukkaa maahan onnen.

Ratkaistakseni parittomien säkeiden loppusointuongelman luovuin lähtötekstin pilvistä.

- (19c) Хвостом земле ты прицепись,
С зари отчалься гривой.
За эти тучи, эту высь
Скачи к стране счастливой. (PK: 61–64.)

Aamupilvet olisivat sisältäneet sekä vuorokaudenajan että pilvien merkityksen, mutta eivät todennäköisesti punertavaa väriä. Pilviin liittyy niin vahva valkoisen värin konnotaatio, että luultavasti ne näyttäisivät lukijan silmin valkoisilta aamullakin, ellei muuta erikseen mainita. *Ruskopilvet* puolestaan voisivat olla joko iltataivaalla tai aamutaivaalla. *Aamuruskon pilvistä ylöspäin* sisältäisi sekä pilvet, aamun että ruskon ajatuksen, mutta kuulostaisi mielestäni hieman eriltä kuin lähtötekstin «С зари отчалься гривой. / За эти тучи, эту высь». Kohta on hankala kääntää kirjaimellisesti, mutta näen sen kuvana hevosenharjasta tai hevosesta harjoineen, ja hevosta kehoitetaan irtoamaan tai lähtemään liikkeelle aamuruskosta näiden pilvien ja korkeuden ylle tai taakse niin, että hevonen harjoineen irtoaa tai loittonee aamuruskon muodostamasta taivaalla näkyvästä laituria muistuttavasta kaistaleesta; *отчалиться*-verbi tarkoittaa laivan lähtöä liikkeelle kiinnitysköysien irrottamisen jälkeen (Kuznecov 2003: 766). *Vielä* tuo säkeeseen merkityksen, että lähtötaso on jossain aamuruskon alapuolella ja tarkoitus on nousta siitäkin ylöspäin. *Ylle ruskopilvien heräävään* sisältäisi konnotaation aamusta heräämisen todennäköisimpänä ajankohtana, pilvet ja taivaan värisävykin olisi mainittu, mutta ilmaisu on mielestäni aika kaukana lähtötekstistä, jossa ei

puhuta heräävistä pilvistä mitään. En ole varma, kuinka olennainen säkeistön maalaaman kuvan osa pilvet olisivat, mutta päädyin jättämään ne käännöksestä pois, sillä aamu, rusko ja kokonaistunnelma tuntuivat mielestäni tärkeämmiltä välitettäviltä kuin pilvet.

Nouse : *onnen* -pari ei vielä sointunut mielestäni tarpeeksi yhteen. *Nousten* : *onnen* olisi äänteellisesti yhtenäisempi, mutta *Maa nappaa hännälläsi näin / harja hulmuten korkeuksiin nousten* kuulostaa mielestäni omituiselta kehotukselta. Omituisen kuuloksen kehotuksesta voi tehdä joko se, että toiseen säkeeseen tulisi kaksi modaalista lauseenvastiketta *hulmuten* ja *nousten*, tai se, että ylipäänsä modaaliset lauseenvastikkeet kuulostavat erikoisilta imperatiivimuotojen yhteydessä. Esimerkiksi *puhu kuiskaten* kuulostaa mielestäni kuitenkin tavalliselta kehotukselta, joten ehkä häiritsevää on enemmän se, että samanmuotoisia lauseenvastikkeita on kaksi tai sitten se, että imperatiiviverbillä ilmaistun tekemisen tapaa kuvaava lauseenvastike on niin kaukana imperatiivimuotoisesta verbistä. *Puhu kirja kädessäsi kuiskaten* kuulostaisi erikoiselta myös, sillä viimeisenä korvaan jää *kirja kädessäsi kuiskaten*, jolloin *kuiskaten* voisi kuvata myös kirjan kädessä olemisen tapaa samankaltaisesti kuin *hulmuten* kuvaa käännöksessäni harjan liikkeen olemusta.

Seuraavaksi pohdin, kuinka voisin muokata toista ja neljättä säettä niin, että ensimmäinen ja kolmas voisivat säilyä sellaisinaan. Työstin säkeistöä muotoon:

- (19d) Maa nappaa hännälläsi näin
harja hulmuten korkeuksiin juokse.
Aamuruskosta vielä ylöspäin
maan onnellisen luokse.

Säkeiden päättävät sanat sointuisivat erinomaisesti yhteen, mutta tunnelma loittonee mieleeni piirtyneestä lähtötekstin tunnelmasta liian etäälle. *Juokse* : *luokse* tuntuu liian ilmeiseltä tai ennalta-arvattavalta riimiparilta, ehkä hieman lastenlorumaiselta rallatukseltakin. Mietin *juoksemisen* korvaavia hevosen liikkumista kuvaavia imperatiivimuodossa kaksitavuisia verbejä ja kokeilin seuraavaa vaihtoehtoa:

- (19e) Maa nappaa hännälläsi näin
harja hulmuten korkeuksiin ravaa.
Aamuruskosta vielä ylöspäin
onnen maahan tiemme avaa.

En ollut tyytyväinen tähänkään vaihtoehtoon, sillä *onnen maahan tien avaamisessa* ollaan jo aika etäällä lähtötekstistä. *Tien avaaminen* jonnekin voisi sinänsä merkitä samaakin kuin jonnekin *laukkaaminen*, etenkin kun runoelmassa puhutaan muutoksesta ja laukataan sikäli uuteen, minne ei ehkä ole ollut aiemmin tietä, mutta ehkä juuri se tuntuukin ongelmalliselta, että ilmaus tavallaan syö lähtötekstin kuvaannollisuutta tekemällä siitä liian ilmeistä. *Tien*

avaaminen (tai *raivaaminen*) on uuteen siirtymisen kulunut tai kiteytynyt metafora, kun taas sinne laukkaamisessa on tuoreutta. *Onnen maakin* tuntuu kuluneemmalta kuin *onnellinen maa*, muta *onnen maan* takia mieleeni tuli vaihtoehto korvata laukkaaminen *johda*-verbillä:

- (19f) Maa nappaa hännälläsi näin,
harja hulmuten nouse jo kohta,
aamuruskosta vielä ylöspäin
maahan onnelliseen meidät johda. (KV: 61–64.)

Tällaisena säkeistö on mielestäni sopivan uskollinen lähtötekstin merkitykselle ja se toimii myös tulokielisenä.

5.3.3.3 Identtiset riimit

Käännöksen identtiset riimit eli riimit, joiden yhteensointuvien foneemien jono alkaa jo säkeen viimeisen nousuasemassa olevan tavun alusta, olivat kaikki maskuliinisia. Identtiseen riimiin turvautuminen tuntui ikään kuin oikaisemiselta tai rimanalitukselta verrattuna epäpuhtaisiin riimeihin. Suurin osa keksimistäni identtisistä riimipareista onkin niin sanottuja kieliopillisia riimejä, joiden äänteellisen yhteensointumisen taustalla on sama kielioppimuoto, kun taidokkaimpina riimeinä pidetään usein sellaisia, joissa sanat edustavat eri kategorioita ja taivutusmuotoja (Haapala 2013: 202–203; Gasparov 2000: esim. 49). Kieliopillisia riimipareja ovat ainakin *maitoa* : *aurinkoa*, *eläviä* : *säihkyviä* ja *punainen* : *makuinen*. *Kivistää*- ja *kiinnittää*-verbit näyttävät samanmuotoisilta, mutta *kivistää* on käännöksessä aktiivin indikatiivin yksikön kolmannen persoonan preesensmuoto, kun taas *kiinnittää* on 1. infinitiivin lyhyt muoto. *Valjaiksi* ja *viemäksi* ovat molemmat translatiivimuotoja, mutta *valjaiksi* on substantiivin monikkomuoto, kun taas *viemäksi* on agenttipartisiippi. *Suunnattava* ja *polttava* ovat molemmat 1. partisiipin muotoja, mutta *suunnattava* on passiivissa, kun taas *polttava* on aktiivissa. Taivutusmuotojen nimitysten selvittämisessä käytin apuna *Verkkokielioppia* (Savolainen 2001).

Käännöksen ainoa selkeästi ei-kieliopillinen identtinen riimi on viimeisen osan viimeisen säkeistön ensimmäisen ja kolmannen säkeen *lampukoin* : *koin*. Säkeistö on hyvä esimerkki tilanteesta, jossa lähtötekstissä on paljon lyhyitä sanoja, jotka tuovat säkeistöön oman merkityksensä:

- (20a) И пусть они, те, кто во мгле
Нас пьют лампадой в небе,
Увидят со своих полей,
Что мы к ним в гости едем. (PK: 65–68.)

Monien lähtötekstin sanojen vastineet ovat suomeksi pitempiä, kuten esimerkiksi *кто – jotka, во мгле – hämyssä, нас – meitä, пьют – juovat, в небе – taivaassa ja к ним – heidän luokseen*. Vastinepareissa *они – he ja со своих полей – pelloiltaan* suomenkieliset ilmaukset ovat hieman lyhyemmät, mutta yhteensä lähtötekstissä on selvästi enemmän asiaa tavua kohti kuin suorissa käännösvastineissa. Pronominit *они* ja *me* viittaavat samaan tarkoitteeseen, mikä tasoittaa hieman merkitystä kantavien tavujen määrän eroja lähtötekstissä ja käännösvastineissa. Säkeistön toinen haaste oli siinä käytetty termi *lampukka*, jonka synonyymi *ikonilamppu* olisi ollut käännökseen aivan liian pitkä. Samoin kuin erisnimet eksaktit termit sitouttavat kääntäjän tiettyyn välttämättä käytettävään sanaan, jolloin sana- ja riimienvaihtamamahdollisuudet kapenevat jonkin verran. Kolmas haaste oli alkupuolen samansijaiset *taivaassa* ja *pimeässä*. Ensin olin lukenut lähtötekstin huolimattomasti ja tulkinut pilkun väärään paikkaan, joten ensimmäiseen versiooni, jonka olin kirjoittanut ennen metrisen pohjakaavan valintaa, oli jäänyt virhe. Olin tulkinut, että kehottava tai käskevä *нельзя* liittyisi myös juomiseen:

- (20b) Siell’ pimeydessä meitä juokoot
lampukoin taivaassa he,
ja pelloiltansa katsokoot
kun vieraisille saavumme.

Metrisen pohjakaavan valittuani huomasin, että maskuliiniset ja feminiiniset riimit täytyisi yrittää saada eri säkeisiin. En aluksi keksinyt, kuinka saisin säilytettyä säkeistössä sekä pimeän että taivaan, joten muokkasin säkeistön muotoon

- (20c) He, jotka pyhin lampukoin
meitä juovat pimeässä/hämärässä,
nähkööt pelloiltansa koin
kun kylään tullaan tässä.

En ollut versioon tyytyväinen. Lopun *tässä* töksähtää korvaan inhottavasti, ja *tullaan* tuntuu tunnelmaltaan liian lattealta ja passiiviselta, kun lähtötekstissä runon puhuja uhkuu tarmoa ja näytönhalua. Lisäsin *pyhin*-attribuutin määrittämään *lampukoita* avatakseni ei-ortodoksiselle lukijalle paremmin sitä, millainen esine lampukka on, ja ajattelin, että lisäksi lukijalla voisi herätä pyhästä taivaan konnotaatio, mikä kompensoisi säkeistöstä poistamaani *taivaassa*-sanan puuttumista. Kuitenkin pelkässä pimeässä tai hämärässä juominen ilman taivasmainintaa alkoi yhtäkkiä kuulostaa korvissani turhan salamyhkäiseltä tissuttelulta, ja korjasin käännöksen:

- (20d) Jotka pimeässä lampukoin
taivaassa juovat meitä,

nähkööt pelloiltaan sen koin
tervehtimään kun saavumme heitä.

Toisen säkeen sanajärjestystä muuttamalla sain sen loppuun *meitä*-pronominin, jonka avulla viimeiseen säkeeseen oli helppo keksiä sille kieliopillinen riimi *heitä*. Kieliopilliseen riimiin runoelman päättäminen tuntui ankeahkolta ratkaisulta, mutta *heitä* on mielestäni selvästi kauniimpi ja vähemmän töksähtävä loppu kuin *tässä*, enkä keksinyt parempaakaan vaihtoehtoa. Rytmien vuoksi korjailin säkeistöä vielä hieman, ja lopulta runoelman päätössäkeistö muotoutui tällaiseksi:

(20e) He, jotka hämyssä lampukoin
taivaassa juovat meitä,
pian nähkööt pelloiltaan sen koin
kun tapaamaan saavumme heitä.

5.3.3.4 Puhtaat riimit

Puhtaista riimeistä suurin osa on maskuliinisia. Kaikki käännökseni maskuliiniset riimit ovat yksitavuisia, joten niitä oli selvästi helpompi keksiä kuin feminiinisiä. Kieliopillisia riimejä eli saman sanaluokan ja taivutusmuodon sanojen muodostamia riimejä 13 puhtaasta riimiparista oli vain kaksi: *kajaa : ajaa* (säkeet 25 & 27) ja *meitä : heitä* (säkeet 66 & 68). Toisen osan toisen säkeistön toisen ja neljännen säkeenlopun muodostama riimipari *tynnyriin : valjaisiin* on lähes kieliopillinen, sillä kumpikin substantiivi on illatiivissa, mutta *tynnyriin* on yksikössä ja *valjaisiin* on monikossa.

Ensimmäisen osan kolmas säkeistö on siitä harvinainen, että siihen onnistuin keksimään molempiin säepareihin puhtaat riimit sekä toimivan rytmin jo ensiyrittämällä:

(21a) За седины твои кудрявые,
За копейки с златых осин
Я кричу тебе: «К черту старое!» —
Непокорный, разбойный сын. (PK: 9–12.)

(21b) Vuoksi harmaiden suortuviesi niin
ja kultahaapojen kopeekoiden
minä huudan: nyt vanha helvettiin!
hulttiopoikasi kapinoiden.

Metrisen pohjakaavan luomisen jälkeen maskuliiniset ja feminiiniset riimit täytyi kuitenkin yrittää saada toisin päin. Ensimmäisessä versiossa maskuliiniset riimit olivat parittomissa säkeissä, kun niiden olisi kuulunut olla parillisissa. Kokeilin vaihtaa säkeiden keskinäistä

järjestystä, sillä halusin säilyttää erityisesti sekä merkitykseltään että tyyliiltään mielestäni erinomaisen riimiparin *kopeekoiden : kapinoiden*:

- (21c) Vuoksi kultahaapojen kopeekoiden
ja harmaiden suortuviesi niin
minä hulttiopoikasi kapinoiden
nyt huudan: jo vanha helvettiin!

Säkeistö toimii mielestäni näin päin yhtä hyvin kuin ensimmäinenkin versio. Tyyllisesti kömpelötkö on mielestäni toisen säkeen lopun *niin*. Se on irtonainen lisäys, jolla ei ole varsinaista merkityssisältöä, sen ainoaksi tehtäväksi tuntuu jäävän riimin luominen ja mitan seuraaminen. Koska riimipari *niin : helvettiin* sijoittuu osan jälkimmäisiin säkeisiin, riimi on säkeistön päättävänä mielestäni tärkeämmässä paikassa kuin jos se ei päättäisi säkeistöä. Tämän säkeistöä yhtenäistävän vaikutuksen vuoksi ajattelin jättää *niin*-sanan toiseen säkeeseen. Jos ensimmäisen version säejärjestys olisi ollut mahdollinen, olisin ehkä muokannut riimin *suortuviesikin : helvettiin*, jolloin siitä olisi tullut epäpuhdas.

Myös käännöksen ensimmäisen osan neljännen säkeistön jälkimmäisessä säeparissa on puhdas riimi. Ensimmäiseen käännösversioon oli tullut käännösvirhe, sillä olin tulkinut lähtötekstin *auringon* vaillinaisen lauseen subjektiksi. Ylipistonlehtori Svetlana Probirskajan (sähköpostitse 2020) mukaan *aurinko* on kuitenkin objekti, se, mitä taivaalta haluttaisiin maahan luudalla lakaista.

- (22a) И за эти щедроты теплые,
Что сочишь ты дождями в муть,
О, какими, какими метлами
Это солнце с небес стряхнуть?
- (22b) Entä/Ja runsaat lämpöiset lahjasi
jotka sateina pirskotat/viskot mutaan.
Millaisin luudin aurinko lakaisi
tänne taivaasta murujaan?

Olin lisännyt käännöksen ensimmäiseen versioon lähtötekstistä puuttuvan *murujaan*. Lähtötekstin verbi *стряхнуть* merkitsee 'pudistaa, ravistaa, pudistella, ravistella, karistella (pois)' (Kuusinen & Ollikainen & Syrjäläinen 1997: 1321). Kun aurinko ravistelee luutiaan, jotain varmasti varisee maahan. Lehtori Êlena Titovan (suullisesti 2007) tulkinnan mukaan säkeistön ideana on se, että runon puhuja osittain ironisesti kiittelee herraansa runsaista antimista, jotka eivät todellisuudessa puhujan mielestä ole runsaita: sateita maahan pieninä pisaroina. Koska olin tulkinnassani rinnastanut auringon lakaisemisen sadepisaroihin, arvelin, että voisin lisätä säkeeseen mitan ja loppusoinnun ongelman ratkaisevan partitiivimuotoisen ja omistusliitteisen sanan, joka sointuisi yhteen *mutaan*-san kanssa. Pohdin vaihtoehtoja

murujan, tomujaan ja roskiaan. Vaihtoehtoista *tomut* ja *roskat* eivät kuulosta sellaisilta, joita voisi kenenkään kuvitella pudottelevan jollekulle edes vähäpätöisinä lahjoina, mutta muruja on annettu ja ehkä edelleenkin annetaan joskus esimerkiksi linnuille ruoaksi, vaikka ne eivät niille parasta mahdollista ruokaa olekaan. *Muruun* liittyy myös positiivisia konnotaatioita, sillä sitä käytetään myös hellittelysanana, toisin kuin *tomuun* tai *roskaan*. Olin tehnyt säkeistöön riimien vuoksi toisenkin lisäyksen, ja virheellisen tulkintani perusteella viimeistelemässäni käännöksessä puhuttiin myös pesemisestä.

(22c) Entä runsaat lämpöiset antimesi,
jotka sateina pirskotat mutaan maan,
liekö aurinko taivasta lakaisi, pesi,
tänne huiski luudalla murujaan?

Koska *aurinko* on lähtötekstin lauseen «О, какими, какими метлами ? Это солнце с небес стряхнуть?» objekti, käännöstä tarvitsi vielä muokata. Säkeistön kaksi ensimmäistä säettä yhdistyvät edellisen säkeistön ajatukseen, ja kaksi jälkimmäistä muodostavat oman ajatuksellisen kokonaisuutensa. *Runsaat lämpöiset lahjat* ovat myös niitä asioita, joiden vuoksi runon minä toivottaa kaiken vanhan helvettiin. Auringon lakaiseminen puolestaan on jotain, mistä runon puhuja haaveilee. Muutin ensimmäisen säkeen genetiivimuotoon, jotta se sopisi edellisen säkeistön *vuoksi*-sanat jatkoksi. Koska *antimet*-sanat genetiivimuodossa *antimiesi* on viisi tavua, valitsin säkeistön rytmiin paremmin sopivan *lahjojesi*.

(22d) Ja runsaiden lämpöisten lahjojesi,
jotka sateina pirskotat mutaan maan?
Oi millaisin luudin auringon saisi
tänne luomaan kultaista loistoaan?

Toisen ja neljännen säkeen loput *maan* ja *loistoaan* muodostavat puhtaan riimin. Ensimmäisen ja kolmannen säkeen lopun vajaaseen riimipariin *lahjojesi : saisi* en ollut tyytyväinen, joten muokkasin säkeistöä vielä hiukan.

(22e) Ja runsaiden lämpöisten lahjojesi,
jotka sateina pirskotat mutaan maan.
Oi, millaisin luudin lakaisisi
tänne auringon luomaan loistoaan?

Kajaa : ajaa on riimipari, jota harkitsin pitkään. Mietin, voinko valita kumpaakaan sanaa säkeistöön, sillä *kajata*-verbi ei ole yleiskieltä vaan omintakeinen lyhennelmä *kajastaa*-verbistä, mutta säkeistön rytmiin sopivamman pituinen kuin *kajastaa*. Asiasyhteyden ja äänteellisen samankaltaisuuden vuoksi verbin merkitys kuitenkin on mielestäni lukijalle selvä, ja harvinaisen sanan kohtaaminen voisi ilahduttaaakin lukijaa, mikäli sana ei ole liian

kummallinen. Tässä yhteydessä arvioin, ettei *kajaa*-verbimuodon käyttäminen tuntuisi turhalta rytmi- ja riimikikkailulta, vaan voisi luoda runoelman lukijalle pienen, kenties ilahduttavan sanastollisen yllätyksen. *Ajaa* puolestaan on tavanomainen verbi, mutta sitä ei käytetä tavallisesti merralla kalastamisesta. Lähtötekstissäkään säkeistön tapahtumat eivät ole tavallisimpia mahdollisia taivasmaisemia:

(23a) В вихре снится сонм умерших,
Молоко дымящий сад.
Вижу, дед мой тянет вершей
Солнце с полдня на закат.

Säkeistön haasteena ovat monet sanat, joille on vaikea keksiä synonyymeja, esimerkiksi *aurinko*, *merta* ja *puutarha*. Aluksi arvelin lähtötekstin imaisun *с полдня* tarkoittavan 'puolipäivästä' ja substantiivin *закат* olin kääntänyt ensimmäisessä versiossa 'auringonlaskuksi'. Sanakirjasta löysin kuitenkin sanoille tässä yhteydessä toisetkin mahdolliset merkitykset: tyyliltään vanhahtavana *закат* tarkoittaa myös 'länsi' ja *полдень* merkitsee myös 'etelä' (Kuusinen & Ollikainen & Syrjäläinen 1997: 316, 939). *Lännen* ja *etelän* käyttäminen tuntui tässä yhteydessä referentiaaliselta merkitykseltään samalta kuin *puolenpäivän* ja *auringonlaskun*, sillä siitähän säkeistössä on kyse, että aurinko siirtyy etelän puolenpäivän paisteesta päivän mittaan lännen auringonlaskuun. Ainakin itselleni auringon liike länteen tuo vahvasti mieleen illan ja auringonlaskunkin, kun taas etelässä aurinko herättää ajatuksen keskipäivästä. Puolenpäivän tai keskipäivän ja auringonlaskun tavumäärätkin ovat mitan kannalta hankalan suuret verrattuna etelään ja länteen. Yksi vahva peruste valita ilmansuuntavastineet oli käytännön käännöstyön helpottaminen. Käytännön käännöstyön helpottaminen sujuvoittaa käännöstä, jolloin kyse on myös lukijan huomioimisesta.

Säkeistön ensimmäinen rytmiä jollain tasolla tapaileva käännösyrityksenä oli:

(23b) Pyörteessä tulevat kuolleet uneen,
maitoa savuttava puutarha,
päivästä illan koitteeseen
vetää ukki merralla aurinkoa.

Uni tulee käännökseeni venäjän verbistä *сниться*, joka merkitsee 'nähdä jotain unessa' (Kuusinen & Ollikainen & Syrjäläinen 1997: 1257). Olin ensin ajatellut, että runoelman tapahtumat siirtyivät yhtäkkiä unen tasolle, mutta tarkemmin säkeistöä tutkittuani huomasin, että *сниться*-verbin yhteydessä käytetään ilmaisua *в вихре* 'vihurissa', 'pyörteessä' tai 'pyörteissä' (Kuusinen & Ollikainen & Syrjäläinen 1997: 109) samaan tapaan kuin voisi käyttää ilmaisua *во сне* 'unessa'. Tulkitsen, että säkeistön vihuri tai pyörteet ovat se maisema,

jossa kuolleiden joukko näkyy unenomaisesti. Edellä esittämässäni versiossa en ollut vielä huomioinut osan metristä pohjakaavaakaan tai maskuliinisten ja feminiinisten riimien järjestystä. Metrisen pohjakaavan laatimisen ja *сниться*-verbin sekä *с полдня на закат* - ilmauksen tarkemman pohdiskelun jälkeen muokkasin säkeistön seuraavaan muotoon:

- (23c) Pyörteissä/pyörteistä kuolleet kajastavat,
 tupruttaa puutarha maitoa,
 ukki merralla kalastaa/näen: ukki merralla kalastaa
 etelästä länteen aurinkoa.

Kajastaa- ja *kalastaa*-verbit ovat äänteellisesti hyvin lähellä toisiaan. Jos voisin lisätä ukkien määrää, voisin kirjoittaa kolmannen säkeen loppuun kalastavat ja säkeiden loppuihin muodostuisi identtinen riimi *kajastavat : kalastavat*. Ukkien määrän kasvattaminen tuntuu kuitenkin liian suurelta poikkeamalta lähtötekstistä, etenkin tällaisessa tapauksessa, joka liittyy pelkkään äänteellisen samankaltaisuuden tavoitteluun. Lisäksi ukkiin latautuu merkitystä selvästi enemmän kuin sellaisessa sivuroolissa, jossa tohtisin kajota harmaahapsien lukumäärään. Päädyin lopulta ratkaisuun, jossa suomen kielen sanoja käytetään kyllä selvästi normaalikielenkäytöstä poikkeavasti mutta ei mielestäni lyriikan kieleksi liian poikkeavasti. Lähtötekstissäkkin on sanoja, jotka Êsenin on joko itse keksinyt, esimerkiksi *мукал*, tai jotka ovat tyyliltään runollisia, esimerkiksi *с златых* (Kuusinen & Ollikainen & Syrjäläinen 1997: 363), joten tyyliltään runollisten sanojen käyttö toteuttaa skopoksen sen osan, kuinka Êsenin kirjoittaa, minkälaisella tyylillä ja millaisia keinoja käyttäen. Tyyliltään runolliset ilmaisut sopivat myös tulokieliseen runoon, tosin koska käännös on kuitenkin vuodelta 2020, pyrin suosimaan tyyliltään sellaisia ilmaisuja, joita voisin kuvitella käyttäväni nykyrunossakin. *Kajaa* on mielestäni hyvin kaunis ja runollinen verbi, joten sen keksittyäni halusin pitää siitä kiinni.

Tahdoin keksiä *kajaa*-verbimuodon kanssa yhteensointuvan sanan, joka sopisi kuvaamaan merran käyttämistä auringon siirtämiseen paikasta toiseen. Mieleeni tuli verbi *ajaa*. *Ajaa* voi merkitä jonkun kyyditsemistä paikasta toiseen, joskin ensisijaisesti jonkin tai jonkun ajamiseen tuntuu liittyvän hätistämisen konnotaatio, mikäli jonkin ajamisessa ei ole kyse kulkuneuvolla liikkumisesta, esimerkiksi auton ajamisesta. Koska merta on kalastusväline, sen käyttäminen ei kalojen näkökulmasta ole kovin ystävällistä toimintaa, niin kuin ei ole hätistäminenäkään, vaikka toivottu lopputulos kalastajan näkökulmasta on päinvastainen kuin hätistamisessä: kalastajan tarkoitus on saada kalat kiinni eikä hätistää niitä luotaan. Kalat kuitenkin joutuvat pois sieltä, missä ne haluaisivat olla, kuten yleensä ne, jotka ajetaan jonnekin pois tai hätistellään. Kun runoelmassa merta käytetään auringon vetämiseen,

toiminta kuvaa merran avulla toteutettua auringon liikettä pois keskipäivän korkeudesta eli tavallaan valta-asemasta auringonlaskuun eli hetkeen, jolloin aurinko katoaa näkymättömiin ja muistoksi siitä jää hetkeksi punertava taivas. Runoelman kahdesta kaikkivaltiaasta ensimmäisen on aika väistyä, ennen kuin seuraava hyppää kuuratsun selkään. Arvioin runoelman sanoman ja tunnelman kannalta myös *ajaa*-verbin sopivaksi vaihtoehdoksi, ja pulmallinen säkeistö taipui lopulta muotoon:

(23d) Kuolleiden joukko pyörteistä kajaa,
tupruttaa puutarha maitoa,
näen: ukki merralla ajaa
etelästä länteen aurinkoa.

5.3.4 Käännöksen vertaaminen skopokseen

Määrittelin käännösprosessin alkuvaiheilla käännöksen skopoksen siten, että käännöksen tarkoitus olisi välittää lukijalle, mistä Êseninin *Pantokratorissa* puhutaan, miten ja millaisia keinoja käyttäen *Pantokrator* on kirjoitettu. Käännöksen tulisi myös olla toimiva suomenkielinen runoelma, mikä on ehkä skopoksen tärkein osa. Käännösprosessin aikana olen kiinnittänyt huomiota erityisesti mittaan ja loppusointuihin, joten niiden osalta Êseninin runoelman tyylin välittyminen toteutuu mielestäni niin hyvin kuin mahdollista. Käännöstapani on ollut suhteellisen uskollinen lähtötekstin merkityssisällölle ja kuvastolle, mutta koska muutamissa paikoissa olen tehnyt joitakin poistoja ja lisäyksiä verrattuna lähtötekstiin, tarkistan seuraavaksi, onko käännöksestäni löydettävissä samat viitekehykset kuin lähtötekstistä.

Analysoidessani lähtötekstiä hahmotin sieltä vallankumouksen sekä siihen temaattisesti liittyvän kaikenlaisen lopun ja alun tai muutoksen viitekehysten, kristinuskon symboliikan viitekehysten, hevosviitekehysten, talonpojan arjen, taivaantapahtumien, äänimaailman, valon ja pimeyden viitekehukset. Lisäksi Pegasos-alluusion kautta runoelmaan syntyy metalyyrinen viitekehys. Sama epäsuora alluusio Pegasokseen lentävän ratsun kautta muodostuu käännökseenkin. Vallankumouksen viitekehystä rakentavat käännöksessä ainakin *hurja jylinä, rähjäminen, kapinointi, vanhan toivottaminen helvettiin, myrsky, telkien murtaminen, rymäyttäminen* nopeaa liikettä kuvaavana verbinä, *punainen ratsumies* sekä lopun toiveet *toisten raiteiden viemäksi saattamisesta ja onnelliseen maahan johtamisesta*. Kristinuskon viitekehyskin muodostuu käännökseen. Siihen liittyvää sanastoa ovat

käännöksen otsikko *Kaikkivaltias, ylistäminen, herra, rukous, helvetti*, ainakin osa *taivas-ilmauksista, sateenkaari ja lampukka*. Myös *säihkyvät portit*, etenkin kun niille vastakkaisina puhutaan *maisista avaimista, onnellinen maa ja kaukainen maa* voisivat viitata kristinuskon käsitteistöön.

Myös hevosviitekehukseen liittyviä ilmaisuja on käännöksessä paljon, ratsastusteema nousee käännöksestäkin vahvasti esiin. Talonpojan arjen viitekehukseen liittyvät ainakin *maan muta, sateet, lakaiseminen, peseminen, luuta, kauha, tynnyri, vasikka, sanko, kaivo, (maiset) avaimet, kaurainen (tahto), pelto, maito ja (kehno) katto*. Taivaan tai avaruuden viitekehukseen kuuluvat *kuu, tähdet, taivas, aurinko, valkea rata, Vesimies, Otava, tumma sini, taivaankansi, aamurusko, maapallo* sekä ehkä myös *sateet, myrsky, etelä ja länsi*. Äänimaailman ja kommunikoinnin viitekehys rakentuu ilmaisuista *jylinä, rukous, rähjätä, huudan, kuulitko, ämmynyt ja hirnuntasi ontto*. Valon ja kaikenlaisen kirkkaan ja säihkyvän viitekehystä rakentavat käännöksessä *kuu, sädesuitset, tähdet, kultahaapojen kopeekat, aurinko, Vesimies hopeanhohtoinen, hopea, kultasanko, portit säihkyvät, aisakellotähtösen kylmä, kirkas hohto* sekä tähtikuviona ehkä myös *Otava*. Pimeyteen liittyviä ilmauksia ovat lähinnä *tumma sini* ja *hämyssä*. Lähtötekstissäkin pimeän viitekehys nousee esille lähinnä valolle vastakkaisena, muuten siihen ei kiinnittäisi lähtötekstissäkään erityistä huomiota.

Käännöksestä hahmottuvien viitekehysten perusteella sen kuvasto vastaa lähtötekstin kuvastoa. Mielestäni se, mistä runoelmassa puhutaan, välittyy pääosin käännökseen, mutta vallankumouksen viitekehysten havainnoiminen jää paljolti lukijan tulkinnan varaan. Käännöksen lukijan maailmasta katsottuna vallankumous tai vallankumoukset ovat paljon kauempana sekä ajallisesti että paikallisesti kuin lähtötekstin lukijoilla ovat sen ilmestymisen aikaan olleet. Käännöstekstin ei tarvitse pyrkiä ohjaamaan lukijan tulkintaa sen tiukemmin johonkin suuntaan kuin lähtötekstinkään, eikä mielestäni haittaa, jos lukija tekee lukemansa perusteella käännöksestä aivan toisenlaisen tulkinnan kuin minkä esimerkiksi kääntäjä on lähtötekstiä analysoidessaan tehnyt. Pääasia mielestäni on, että teksti ei ole niin kummallinen tulokielellä, ettei lukija saa siitä lainkaan otetta nauttiakseen siitä tai jopa oivaltaakseen siitä jotain.

Omaa tekstiään on hieman haasteellista arvioida objektiivisesti, mutta mielestäni *Pantokratorin* käännöksestä tuli toimiva tulokielinen runo. Se on tyyliältään yhtenäinen, ja

käännöksen tunnelma vastaa mielestäni lähtötekstin tunnelmaa, ainakin sitä tunnelmaa, joka minulle siitä välittyi.

6 Loppupäätelmät

Kun kerroin esikoiselleni, että käsittelen tässä tutkielmassani riimien kääntämisen haasteita, hän oivalsi heti, millaisista haasteista on kyse: esimerkiksi suomeksi *kuu* ja *puu* ovat riimejä, mutta englanniksi *moon* ja *tree* eivät ole. Esimerkki on hyvä. Riimien kääntämisen haasteiden lähtökohta on juuri siinä, että merkitykseltään samojen sanojen muodostamat parit tuskin muistuttavat toisiaan äänteellisesti eri kielissä. Oikeastaan ei edes voi puhua riimien kääntämisestä, vaan siitä, että kääntäessään etsii tai keksii riimejä. Sanojen, säkeiden, säkeistöjen ja runoelmien merkitystä voi kääntää, mutta vaikka riimeillä oma merkityksensä onkin, ne eivät sinällään käänny. Riimien rakentamiseksi käännökseen kääntäjän täytyy poiketa lähtötekstistä toisinaan melko paljonkin, mutta myös riimejä tavoitellessa on tärkeää muistaa sekä lojaaliusperiaate että adekvaattisuus. Loppusointuisenkin käännösrunouden käännösratkaisujen tulee vastata yleistä periaatetta kääntämisestä, ja käännösprosessin lopputuloksena syntyvän käännöksen tulisi olla hyvä tulokielinen runo.

Etsiessäni riimejä keksin sanoille synonyymejä ja lähikäsitteitä, kokeilin säkeisiin erilaisia lauserakenteita ja sanojen taivutusmuotoja, vaihdoin sanajärjestystä säkeen sisällä tai joskus vaihdoin säkeiden keskinäistä järjestystä. Metrinen pohjakaavan laatiminen helpotti huomattavasti säkeistön mittaan sopivien ilmaisujen ja mitan näkökulmasta oikeanlaisten riimien etsimistä. Pohjakaavan suurin hyöty oli kuitenkin se, että sen avulla pystyin luomaan yhtenäisen metrinen rungon kuhunkin osaan. Ennen metrinen pohjakaavan luomista osien välille tuntui haasteelliselta saada erilaista poljentoa: kun tietty rytmi jäi edellisestä osasta ikään kuin soimaan päähän, se tahtoi huomaamattani jatkua seuraavassakin osassa.

Yksitavuisten maskuliinisten riimien keksiminen oli luonnollisesti helpointa. Kaksitavuisten feminiinisten riimien keksiminen oli selvästi haasteellisempaa, ja daktyylisointuja en lähtenyt tavoittelemaankaan, sillä niitä ei alkanut tulla luonnostaan mieleen. Usein tietyn säkeen parantamiseksi ja riittävän hyvien loppusointujen oivaltamiseksi tarvitsi tehdä yllättävän pieniä muutoksia, ja toisinaan tuntui siltä, että ratkaisu oli ollut koko ajan aivan silmien edessä, se täytyi vain keksiä tai lähinnä nähdä. Joihinkin paikkoihin loppusointuratkaisujen

keksiminen oli työlästä tai lopulta mahdotonta skopoksen kahtaalaisen luonteen toteuttamiseksi: joko käännökseen ei olisi välittynyt se, mistä ja miten Êseninin *Pantokratorissa* puhutaan, tai käännöksestä olisi tullut kelvoton suomenkielinen runoelma. Tällaisissa kohdissa tuntui järkevämmältä tyytyä esimerkiksi epäpuhtaaseen tai vajaaseen riimiin. Vajaatkin, pelkän viimeisen painottoman tavun vokaaliaineksen varaan rakentuvat loppusoinnut, jotka merkitykseltään ja tyyliään sopivat runon kuvastoon, tapahtumiin ja tunnelmaan, toimivat mielestäni runokokonaisuuden kannalta paremmin kuin äänneasultaan täydellisen puhtaat riimit, jotka rikkovat sävyiltään runon tyyliä, tunnelmaa tai merkitystä.

Silloin, kun loppusoinnun tavoittelu ja käännöksen tyylin, tunnelman tai merkityssisällön välittäminenuntuivat ristiriitaisilta päämääriltä, arvioin myös sitä, kuinka tärkeä rooli riimiparilla on. Säkeistön jälkimmäinen riimipari tuntui säkeistön yhdistävänä, ikään kuin äänteellisen ympyrän sulkevana elementtinä hieman tärkeämmältä kuin säkeistön ensimmäinen riimipari. Säkeistön päättävään riimipariin tavoittelin loppusointua hieman hanakammin kuin ensimmäiseen riimipariin. Välillä riimien pohtiminen tuntui tuskaiselta, ja jossain vaiheessa olin jo luopua loppusointujen tavoittelusta kokonaan, mutta mielestäni ponnistelu kannatti. Vaikka käännökseni ei taatusti ole täydellinen, enkä tiedä, onko täydellinen runokäännös edes mahdollinen, tuntui upealta, kun olin saavuttanut vaiheen, jossa koin käännökseni olevan riittävän hyvä.

Olisi mielenkiintoista tutkia käännökseen tavoiteltavien riimien haasteita laajemmalla aineistolla, jolloin vastaan voisi tulla useammanlaisia haasteita kuin yhtä runoelmaa kääntäessä. Olisi myös kiinnostavaa vertailla, millaisia tulkintoja käännöksen lukijat tekevät eri tavalla kirjoitetuista, loppusointuisista ja loppusoinnuttomista käännöksistä tai kuinka lukijat arvioivat loppusoinnutettua käännöstä ja käännöstä, jossa ei ole riimejä. Käännöstekstin vastaanottoon suuntautuva tutkimus olisi yksi mahdollinen jatkotutkimusaihe.

Pantokratorin suomentaminen oli hieno ja monivaiheinen kokemus. Runoelman maailmaan sisälle pääseminen vaati paljon työtä, mutta huolellinen lähtötekstin analyysi oli yksi käännösprosessin tärkeimmistä vaiheista. Prosessin aikana kasvoinkin runoelmaan niin kiinni, että käännöksen valmistuttua tuli melkein haikea olo. Kun näen taivaalla Otavan, mietin Vesimiestä ammentamassa taivaan tummaa sineä. Samat tähdet siellä loistavat yhä.

Lähteet

Aineisto

PK = Есенин, Сергей 1919: Пантократор. *Стихотворения и поэмы* 1981/1924. Вступ. статья и сост. Ю. Л. Прокушева. Московский рабочий, Москва. 185–187.

KV = Êsenin, Sergej: Kaikkivaltias (suomentanut Julia Virtanen). 2020, julkaisematon.

Tutkimuskirjallisuus

Agitprop-laulukirja 2002. Toim. Yrjö Hakanen & Veikko Koivusalo & Mikko Perkoila & Ari Sardar & Anne Semi. TA-Tieto Oy, Helsinki.

Arseni 1995 = Pappismunkki Arseni, 1995: *Ikonikirja. Historiaa, teologiaa ja tekniikkaa*. Otava, Helsinki.

Baschmakoff, Natalia & Pesonen, Pekka 1975: Johdatukseksi. Esipuhe teoksessa *Neuvostolyriikkaa I*. Toim. Natalia Baschmakoff & Pekka Pesonen & Raija Rymin. Tammi, Helsinki. 5–17.

Bassnett, Susan 1995: *Teoksesta toiseen. Johdatus kirjallisuuden kääntämiseen*. Toim. Riitta Oittinen. Suom. Kristiina Helander & Reijo Kalvas & Kaisa Koskinen & Reetu Kurkijärvi & Jorma Penttinen & Tommi Pohja & Sami Rouhento. Vastapaino, Tampere.

Enwald, Liisa 2000: Lyriikan kääntäminen ja sen kritiikki. Teoksessa *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Toim. Outi Paloposki ja Henna Makkonen-Graig. Ammattikielten ja kääntämisen opintokokonaisuus (AKO), Helsinki. 176–198.

Gasparov, M. L. 2000 = Гаспаров, М. Л. 2000: *Очерк истории русского стиха*. Фортуна Лимитед, Москва.

Haapala, Vesa 2013: Lyriikka. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkilä ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 155–251.

Heino, Harri 2002/1997: *Mihin Suomi tänään uskoo*. 2. painos. WSOY, Helsinki.

Hellman, Ben 2008: *Puškinista Peleviniin. Venäläisen kaunokirjallisuuden suomennosten bibliografia 1876–2007*. Toim. Ben Hellman. Slavistiikan ja baltologian laitos, Helsingin yliopisto, Helsinki.

Huttunen, Tomi 2014: Imaginismi. Teoksessa *Venäläisen avantgarden manifestit*. Toim. Tomi Huttunen. Poesia, Helsinki. 77–93.

Huttunen, Tomi 2015/2011: Vallankumous ja kirjallisuus: 1910- ja 1920-luvut. Teoksessa *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toinen, uudistettu painos. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Gaudeamus, Helsinki. 417–480.

Jesenin, Sergei 2009: *Tarkoin valitut runot*. Suom. Olli Hyvärinen. Nastamuumio, Helsinki.

Joulun toivelaulukirja 2011/1983. Yhdestoista painos. F-Kustannus Oy, Helsinki.

- Jänis, Marja & Pesonen, Pekka 2007: Venäläinen kirjallisuus. Teoksessa *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Toim. H. K. Riikonen & Urpo Kovala & Pekka Kujamäki & Outi Paloposki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 189–205.
- Kainulainen, Siru 2007: Runoanalyysin lähtökohdat. Hämmennyksestä hahmottamiseen. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Vastapaino, Tampere. 17–40.
- Karttunen, Hannu & Manner, Olli & Perhoniemi, Tuukka 2012: *Tähdistöt*. Ursan julkaisuja 131. Tähtitieteellinen yhdistys Ursa ry, Helsinki.
- Kiprasky, V. & Viljanen, Lauri (toim.) 2013: *Venäjän runotar*. Vuoden 1946 painoksen näköispainos. Ntamo, Helsinki.
- Lehikoinen, Tiina 2007: Runo puheena ja runon puhujat. ”En jaksa nauramatta katsoa sinua.” Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Vastapaino, Tampere. 213–237.
- Lehto, Leevi 2008: *Alussa oli kääntäminen. Esseitä*. Savukeidas, Turku.
- Leino, Pentti 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.
- Leppihalme, Ritva 2000: Kulttuurisidonnaisuus kaunokirjallisuuden kääntämisessä. Teoksessa *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Toim. Outi Paloposki & Henna Makkonen-Graig. Ammattikielten ja kääntämisen opintokokonaisuus (AKO), Helsinki. 89–105.
- Lummaa, Karoliina 2007a: Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa? *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Vastapaino, Tampere. 41–65
- Lummaa, Karoliina 2007b: Symboli ja allegoria. Runon piilomerkituksen jäljillä. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Vastapaino, Tampere. 191–210.
- Martin, Alice 2015: Kääntäminen kustannustoimittajan näkökulmasta. Teoksessa *Käännetyt maailmat. Johdatus käännösviestintään*. Toim. Sirkku Aaltonen, Nestori Siponkoski & Kristiina Abdallah. Gaudeamus, Helsinki. 165–178.
- Nord, Christiane 1994: Texts in Situations. Perevod i lingvistika. Translation + Text Linguistics. Vserossijskij tsentr perevodov, Moskva. 105–127.
- Novyj Zavet* = *Новый Завет* 2001. Перевод с греческого подлинника под ред. епископа Кассиана. Российское Библейское общество.
- Oittinen, Riitta 2000: Kääntäminen uudelleenlukemisena ja uudelleenkirjoittamisena. Teoksessa *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Toim. Outi Paloposki & Henna Makkonen-Graig. Ammattikielten ja kääntämisen opintokokonaisuus (AKO), Helsinki. 265–285.
- Paavolainen, Olavi 1990/1929: *Nykyäikää etsimässä*. Neljäs painos. Otava, Helsinki.
- Raamattu* 2015. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Suomen Pipliaseura, Helsinki.

- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J. 1986: *Mitä kääntäminen on*. Saksankielisestä alkuteoksesta *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* lyhentäen suomentanut Pauli Roinila. Gaudeamus, Helsinki.
- Suni, Timo 2015/2011: Romantiikan kuohuissa kansalliseen omaleimaisuuteen: 1800–1840. Teoksessa *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toinen, uudistettu painos. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Gaudeamus, Helsinki. 171–252.
- Toivanen, Tuulia 2012: Kuvallisuus on runouden sielu. Teoksessa *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Toim. Siru Kainulainen & Karoliina Lummaa & Katja Seutu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 111–139.
- Vehmas-Lehto, Inkeri 2002/1999: Kopiointia vai kommunikointia? Johdatus käännösteoriaan. 3. painos. Finn Lectura, Helsinki.
- Viikari, Auli 2009/1990: Lyriikan runousoppia. Teoksessa Mervi Kantokorpi & Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari *Runousopin perusteet*. 6. muuttamaton painos. Gaudeamus, Helsinki. 37–102.
- Zaharov, A. N. 1995 = Захаров, А. Н. 1995. Поэтика Есенина. Международная Академия Информации. Москва.

Verkkolähteet ja painamattomat lähteet

- Boase-Beier, Jean 2011: Stylistics and translation. Teoksessa *Handbook of Translation Studies: Volume 2*. Ed. Yves Gambier, and Luc van Doorslaer. John Benjamins Publishing Company. 153–157.
- Hunziker, Paula 2005: Lyriikan kääntämisestä: muoto vai sisältö? Teoksessa *XIII kääntämisen tutkimuksen päivät Oulussa 9.12.2004*. Toim. Irma Sorvali. Oulun yliopisto, Oulu. 21–28.
- Jones, Francis R. 2011: Poetry translation. Teoksessa *Handbook of Translation Studies: Volume 2*. Ed. Yves Gambier–Luc van Doorslaer. John Benjamins Publishing Company, 2011. 117–122.
- Jääskeläinen, Anni 2014: *Mitä eläimet sanovat – vanha kansa kuulee, osa I*. Viitattu 1.2.2020. <<https://sanatjasavel.wordpress.com/2014/08/24/mita-elaimet-sanovat-vanha-kansa-kuulee-osa-i/>>
- Kostet, Juhani 2005: *Kuukauden esine: Aisakello helkkää, loistaa tähdet kuu, riemua on pelkkää, hymyyn käypi suut*. Viitattu 20.2.2020. <<https://www.ts.fi/lukemisto/1074085911/Kuukauden+esine+Aisakello+helkka+a+loistaa+tahdet+kuu+riemua+on+pelkkaa+hymyyn+kaypi+suut>>
- Perttula, Irma 2005 = Perttula, Irma, FL, kotimaisen kirjallisuuden tuntiopettaja, Helsingin yliopiston suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos, luennot, 5.–6.2005.
- Pravoslavnyj portal 2020 = Православный портал 2020: Икона «Христос Пантократор». Viitattu 20.2.2020. <https://omolitvah.ru/ikony/ikona-hristos-pantokrator/>
- Probirskaa, Svetlana 2020 = Probirskaa, Svetlana, FT, käännöstieteen yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto.

- Pyykkönen, Hannu 2012: *Lampukka*. Viitattu 20.2.2020.
<<https://www.ortodoksi.net/index.php/Lampukka>>
- Savolainen, Erkki 2001: *Verkkokielioppi*. Finn Lectura. Viitattu 5.10.2020.
<<https://fl.finnlectura.fi/verkkosuomi/aloitus.htm>>
- Suni, Timo 2007 = Suni, Timo, FT, lehtori, Helsingin yliopiston käännöstieteenlaitos, sähköpostitse, 5.4.2007.
- Suomen maatalousmuseo Sarka 2005: Aisakello. Viitattu 20.2.2020
<<https://www.sarka.fi/kuukauden-esine/012005-aisakello/>>
- Titova, Êlena 2007 = Titova, Êlena, FM, lehtori, Helsingin yliopiston käännöstieteenlaitos, suullisesti, kevät 2007.
- Vehmas-Lehto, Inkeri 2008: Translation Studies: In search for vigour and relevance. Teoksessa Garant, M., Helin I. & Yli-Jokipii H. (toim.): *Kieli ja globalisaatio – Language and globalization*. AFinLAn vuosikirja 2008: Suomen soveltavan kielitieteen yhdistyksen julkaisuja n:o 66, Jyväskylä. 35–70.
- Voronova, O. E. 2016 = Воронова Ольга Ефимовна, Поэма С. А. Есенина «Пантократор»: религиозно-философский и историко-культурный контекст. Современное есениноведение. Научно-методический журнал. Номер 3 (38). 24–30. Tulostettu 14.3.2020.
<https://elibrary.ru/download/elibrary_28848613_27686288.pdf>
- Zaharov, A. N. 2003 = Захаров А. Н. 2003. Предисловие. Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т.2. ФЭБ. Tulostettu 4.2.2007.
<<http://feb-web.ru/febupd/esen/chronics/el2/el2-005-.htm?cmd2>>

Sanakirjat ja ensyklopediat

- Azadovskij, K. M. 1992 = Азадовский К. М. 1992. Есенин С. А. // Русские писатели: Биогр. словарь, 1800—1917 / Под ред. П. А. Николаева. — М.: Большая рос. энцикл.. — Т. 2. — С. 240—245. Viitattu 11.3.2020. <<http://www.feb-web.ru/feb/esenin/encyclor/rpa-240-.htm>>
- Kuznecov, S. A. 2003 = Под ред. С. А. Кузнецов Большой толковый словарь русского языка. Норинт, Санкт-Петербург.
- Hosiaislouma, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Toim. Marjut Karasmaa-Donovan. WSOY, Helsinki.
- Kuusinen, Martti & Ollikainen, Veera & Syrjäläinen, Julia (toim.) 1997: Venäjä-suomi-suursanakirja. WSOY, Helsinki.
- Kotimaisten kielten keskus 2020: Luokki. Kielitoimiston sanakirjan artikkeli. Viitattu 26.9.2020. <<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/luokki>>
- Kvjatkovskij, A. P. 1966 = Квятковский А. П. 1966. Поэтический словарь. М.: Сов. Энцикл., 1966. Viitattu 6.3.2020. <<http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/>>

Liitteet

Liite 1: Venäjänkielinen lyhennelmä

Рифмы в переводе поэмы *Пантократор* С. А. Есенина на финский язык

Автореферат дипломной работы
Хельсинкский университет
Отделение современных языков
Кафедра перевода русского языка
Юлия Виртанен
Ноябрь 2020

Содержание

1 Введение.....	2
2 Сергей Александрович Есенин	2
2.1 «Пантократор»	4
2.2 Имажинизм.....	4
2.3 Есенин на финском	4
3 Скопос-теория и письменный перевод	4
3.1 Этапы процесса перевода	5
3.2 Определение скопоса перевода «Пантократора»	5
4 Анализ исходного текста	5
4.1 Поэтический анализ «Пантократора»	6
4.1.1 Композиция	6
4.1.2 Тема и речевая ситуация	6
4.1.3 Образность	7
4.1.4 Истолкование и идея	8
4.1.5 Итог анализа с точки зрения скопоса	8
5 Комментарии к переводу	8
5.1 Поэтический перевод.....	9
5.2 Стратегия перевода.....	10
5.3 Комментарии к переводческим решениям.....	10
5.3.1 Культурные элементы	10
5.3.2 Метрика в переводе	11
5.3.3 Рифмы в переводе	11
5.3.4 Сравнение перевода со скопосом.....	13
6 Заключение	13
Список использованной литературы	15

1 Введение

Объектом настоящей дипломной работы является процесс письменного перевода поэмы «Пантократор» (1919) С. А. Есенина на финский язык. Метод работы – эмпирический. В работе описываются этапы стихотворного перевода, и результатом работы является переводная финноязычная поэма. Материалами работы являются поэма Есенина и перевод этой поэмы.

В нашей работе уделено особое внимание рифмам в переводе: Какие трудности или проблемы составляет переводчику стремление создать рифмы в переводимой поэме? Как можно решить эти проблемы? Возможно ли передать в переводе и содержание поэмы, и её настроение, и рифмы таким образом, чтобы перевод был достаточно верным оригинальному тексту и в то же время являлся поэмой, которую финноязычный читатель может считать художественной? Цель данной работы ответить на эти вопросы путем создания своего перевода, который может служить примером стихотворного перевода.

Теоретическую основу работы составляет скопос-теория, созданная Катариной Райс и Хансом Вермеером, с добавлениями Кристины Норд. Кроме понятий переводоведения, в работе используются понятия литературоведения.

Структура дипломной работы соответствует организации процесса перевода. Во второй главе рассказывается о жизни и творчестве С. А. Есенина, а также об имажинизме. В третьей главе представлена скопос-теория и этапы процесса перевода. Далее анализируется оригинальная поэма Есенина, и в результате анализа предлагается толкование поэмы. В начале четвертой главы создается стратегия перевода, и далее рассматриваются сложности, возникшие в течение процесса перевода, в особенности с точки зрения создания рифм.

2 Сергей Александрович Есенин

Сергей Александрович Есенин (1895–1925) родился в селе Константиново Рязанской губернии в крестьянской семье. В школьные годы Есенин написал свои первые стихотворения о любви. В 1912–1915 годах он проживал в Москве и познакомился с поэтами-суриковцами. В стихах тех лет Есенин использовал религиозные образы и

библейскую тематику. Христианские рассказы он знал уже с детства. Кроме христианских рассказов, в его стихах можно заметить и влияние язычных мифологий. (Азадовский 1992: 240–241; Захаров 1995: 100–101; Baschmakoff & Pesonen 1975: 14; Huttunen 2015: 431; Kiparsky & Viljanen 2013: 152.)

В 1915–1916 годах Есенин проживал в Петербурге. Он проводил время с символистами и начал читать свои стихи в литературных салонах. В 1916 году напечатался первый сборник стихотворений Есенина «Радуница». Стихи отображают с восхищением быт и труд русской деревни, цикличность природы и религиозные праздники. Хотя в есенинских стихах есть много библейских мотивов, поэта нельзя назвать религиозным. Образы его стихов связаны не только с религией, но и с бытом того времени, и с мифологическим миром. (Захаров 1995: 101–102; Baschmakoff & Pesonen 1975: 14; Huttunen 2015: 431; Kiparsky & Viljanen 2013: 152.)

События 1917 года вызвали у Есенина внутренние противоречия. Сначала он принял революцию и радовался ей, хотя по-своему, с крестьянской точки зрения. Позже он разочаровался в ней, когда крестьяне не получили ни крестьянской демократии, ни своих собственных полей. Ему было очень трудно принимать кровавые события и общественные изменения после революции. (Захаров 1995: 8, 10; Baschmakoff & Pesonen 1975: 14–15; Huttunen 2015: 431.)

После его первого сборника стихотворений в 1918 году опубликовались сборники «Голубень», «Сельский часолов» и «Преображение», и в 1920-ом книга «Ключи Марии» и сборник «Третьяदिца». Также были напечатаны сборники «Исповедь хулигана» (1921), «Стихи скандалиста» (1923), «Москва кабацкая» (1924), «Русь Советская» (1925), «Страна Советская» (1925) и «Персидские мотивы» (1925). В последних его произведениях стала видна темная сторона его личности, и в конце декабря 1925 года он совершил самоубийство. Смерть поэта вызвала спекуляции, и все еще идут разговоры о том, была ли его смерть самоубийством. (Baschmakoff & Pesonen 1975: 16; Huttunen 2015: 432–433; Kiparsky & Viljanen 2013: 153.)

2.1 «Пантократор»

Поэма Есенина «Пантократор» с 1919 года входит в цикл так называемых «маленьких поэм» (название Есенина). Первые из них, «Товарищ», «Певущий зов» и «Отчарь», считаются как ответ на февральскую революцию, а семь остальных, такие как «Инония», «Небесный барабанщик», «Кобыльи корабли» и «Пантократор» – на октябрьскую. «Пантократор» является последней поэмой этого цикла. Образность поэм цикла толковалась по-разному. Современные исследователи подчеркивают целостность цикла и считают цикл маленьких поэм одним из самых зрелых и серьезных периодов среди произведений Есенина. (Воронова 2016: 24; Захаров 1995: 131, 213.)

2.2 Имажинизм

В 1918 году Есенин основал литературную группу имажинистов вместе с А. Б. Мариенгофом и В. Г. Шершеневичем. Для имажинистов поэтический образ был самым важным элементом поэтики. Они хотели удивлять читателей или слушателей своими непредсказуемыми выражениями, в которых они использовали соединение противоречивых вещей. (Huttunen 2014: 77; 2015: 451; Kiparsky & Viljanen 2013: 152.)

2.3 Есенин на финском

Сравнительно мало стихотворений Есенина переведено на финский язык. По данным библиографии литературы, переведенной с русского на финский, Бена Хеллмана (2008: 97–98) стихи Есенина содержат лишь две антологии: «Venäjän runotar» (1946) и «Neuvostolyriikkaa» (1975). После библиографии Хеллмана был еще опубликован сборник «Tarkoin valitut runot» (Есенин 2009), который, по нашим данным, является единственным финноязычным сборником стихотворений Есенина. «Пантократор» не опубликован пока на финский.

3 Скопос-теория и письменный перевод

До скопос-теории в теориях перевода, и в лингвистических, и в функциональных теориях, обращалось внимание особенно на эквивалентность, т. е. на соответствие исходного и переводного текстов. Иногда требование эквивалентности может слишком сильно ограничить возможность изменить исходный текст. В функциональной скопос-теории важна адекватность, т. е. то, как перевод функционирует в переводной культуре.

Перевод всегда имеет цель, и он должен выполнять определенную задачу или задачи. Цель перевода называется скопосом. Хороший перевод выполняет свой скопос. В выборе скопоса нужно учитывать и принцип лояльности: текст нужно переводить, соблюдая общие принципы перевода культур, участвующих в процессе перевода. (Nord 1994: 106–107; Reiss & Vermeer 1986: 55; Vehmas-Lehto 2002: 90–92, 97–98.)

3.1 Этапы процесса перевода

Процесс перевода начинается с анализа скопоса. После анализа переводчик определяет задачу перевода, анализирует исходный текст, его культурные и языковые элементы, и определяет функцию исходного текста. Переводчик сравнивает функцию исходного текста со скопосом перевода и удостоверяется, что отношение исходного и переводного текстов отвечает принципу лояльности. Потом переводчик планирует стратегию перевода и составляет перевод. В конце процесса переводчик проверяет функциональность перевода, сравнивая его со скопосом. По словам Норд, важнейшей чертой модели является цикличность. (Nord 1994: 108; Vehmas-Lehto 2008: 44.)

3.2 Определение скопоса перевода «Пантократора»

В данной ситуации у перевода поэмы нет действительного заказчика, так что мы сами являемся инициатором перевода и устанавливаем его скопос. Предполагается, что перевод будет напечатан, например, в журнале или в антологии. По нашему мнению, было бы обосновано передать адресату понимание того, какие поэтические средства использует Есенин, как он пишет и о чем рассказывает его поэма. Кроме этого, важна адекватность, перевод должен быть хорошей финноязычной поэмой. Эти задачи, по нашему мнению, соответствуют общему понятию о переводе, поэтому выполняется и принцип лояльности.

4 Анализ исходного текста

Цель анализа исходного текста – указать основные, с точки зрения скопоса, элементы текста и рассудить, нужно ли совершать какие-либо процедуры над ними при переводе или нет, и какие, если нужно. Целью является также истолкование идеи или значения поэмы. Истолкование является задачей читателя, и как стихотворения, так и их истолкования могут быть открытыми. Истолкование должно все-таки основываться на

том, что есть в стихотворении. (Kainulainen 2007: 18; Nord 1994: 107; Viikari 2009: 43–44.)

4.1 Поэтический анализ «Пантократора»

Анализ поэмы начинается с ее композиции. Далее анализируются тема, речевая ситуация и образность. В конце анализа предлагается истолкование поэмы.

4.1.1 Композиция

В литературоведении под ритмом подразумевается мерный повтор разных композиций. Ритмическими элементами являются, например, метрика, стихосложение, звуковой, лексический и синтаксический повтор (Naarala 2013: 191). «Пантократор» делится на четыре части. В первых трех частях – четыре строфы, а в последней части – пять. В поэме использована рифма, т. е. звуковой повтор, начинающийся с последнего ударного слога рифмуемых слов. Если ударение находится на последнем слоге, рифма является мужской, в женской рифме ударение падает на предпоследний слог, и в дактилической рифме – на третий с конца слог. (Квятковский 1966: 248.) В «Пантократоре» первый стих каждой строфы рифмуется с третьим, а второй с четвертым. В первой части поэмы нечетные стихи являются дактилическими, а четные мужскими, во второй и в третьей частях – нечетные стихи – женские, а четные стихи – мужские, и в последней части нечетные стихи являются мужскими и четные стихи женскими. Когда женские рифмы являются последними, по нашему мнению, настроение поэмы становится спокойнее, чем в предыдущих частях.

Стихотворный размер меняется: в первой части используется логоэд, во второй части – хорей, в третьей – амфибрахий и в четвертой – ямб (по электронной почте Suni 2007). «Пантократор» является достаточно мерной поэмой, и кажется, что чередование рифм и меняющийся стихотворный размер имеют значение для настроения и истолкования поэмы.

4.1.2 Тема и речевая ситуация

В стихотворении можно обычно сразу при первом чтении воспринять объект, на описании которого стихотворение сосредотачивается. Этот объект называется темой стихотворения. (Lummaa 2007: 41.) По нашему мнению, темой «Пантократора» являются общественные изменения или, точнее, революция.

Название поэмы «Пантократор» происходит с греческого и означает всемогущего (Воронова 2016: 24). Название включает в себе аллюзию на икону «Христос Пантократор». Этот намек очень интересный: цвета, использованные в иконе, совпадают с цветами, отмеченными в поэме, и библейские цитаты в иконе напоминают содержание поэмы.

Поэма начинается с металирического призыва лирического героя: «Славь, мой стих, кто ревет и бесится». В следующих строфах первой части лирический герой говорит о «господе». Тон речи недовольный. Далее в поэме лирический герой описывает события на небе: Водолей черпает «Медведицей с лазури», буря вспрыгнула в небо и «села месяцу верхом». На небе виден и «сонм умерших», и «дед» лирического героя. В третьей части лирический герой мечтает о возможностях человека «предстать у ворот золотых» и начинает возбуждать, кажется, людей. В четвертой части лирический герой говорит красному коню. Герой поэмы хочет, чтобы этот конь сошел с неба и вывез землю «на колею иною», «к стране счастливой».

4.1.3 Образность

В нынешнем исследовательском анализе образности больше внимания обращается на целостное восприятие и истолкование образов, чем на отдельные выражения (Наарала 2013: 208; Viikari 2009: 75). В настоящей работе для анализа образности поэмы использовалась теория рамок референции Биньямина Хрушовского. Теория представлена в статье Аули Виикари (2009) «*Luigiikan runousoppia*». По теории Хрушовского, читатель связывает текст со своим предыдущим опытом о мире. По прежнему опыту читатель может назвать разные рамки референции и умеет объединить элементы текста в такие рамки. С помощью рамок референции возможно раскрыть, о чем идет речь в произведении. (Viikari 2009: 89–90.)

В «Пантократоре» нашлись, по крайней мере, следующие рамки референции: революция и изменения, начало и конец (связанные с изменениями), христианская или библейская символика, лошадиные термины, крестьянский быт и противоположная ему рамка референции неба и космоса. Еще возможно заметить рамки референции звукового мира и коммуникации, света (всего сверкающего) и (редко выступающей) темноты. Аллюзия к Пегасу, крылатому вдохновляющему поэтов коню (устно Титова 2007), привносит в поэму и металирическую рамку референции.

4.1.4 Истолкование и идея

По нашему мнению, в поэме речь идет о революции, которую славит лирический герой поэмы. Ритм поэмы меняется, будто лирический герой немного сомневается в восприятии изменений, хотя в основном он, кажется, приветствует их. Интересна мысль статьи Ольгой Вороновой (2016: 24), что в поэме есть два вседержителя, новый и старый. Воронова пишет, что Есенин написал поэму «Пантократор» в момент, когда влияние пролетарских писателей и поэтов ярче всего видно в его произведениях. Пролетарский писатель Бессалько пишет в статье «О поэзии крестьянской и пролетарской» (1918): «Наш Бог – мы сами, коллектив и коллективный труд, коллективный разум. Все постигающий, всемогущий». В связи с этим, Воронова предполагает, что люди сами и их коллективный труд являются новым Пантократором поэмы. (Воронова 2016: 26.)

Мысль знакома и финскому читателю, но мир, в котором она родилась, так далек, что такое истолкование может и не прийти в голову современному финноязычному читателю.

4.1.5 Итог анализа с точки зрения скопоса

«Пантократор» является ритмической поэмой. Согласно нашему поэтическому анализу, важно передать в переводе меняющийся метр как средство создания настроения. Рифмы тоже имеют свое итоговое и художественное значение. Очевидно, что важно передать также тему революции и общественных изменений и рамки референции революции, христианской символики, изменений, неба и космоса, а также стиль образных выражений. Значимая часть скопоса – создание хорошей финноязычной поэмы, поэтому передать все вышесказанные элементы в переводе таким же образом, наверное, невозможно и неадекватно. Далее формулируется стратегия перевода, и на этом этапе перевода определяется приоритетный порядок элементов.

5 Комментарии к переводу

В начале данной главы рассказывается о теории перевода поэтического текста. Далее формулируется стратегия перевода и рассматриваются проблемы перевода и их решения. В конце главы сравнивается готовый перевод с его скопосом.

5.1 Поэтический перевод

Поэтика является видом текста, который создает новые способы выражения. Цель поэтики – наслаждаться читателя и предлагать ему эмоциональные и интеллектуальные переживания. Поэтический перевод считается сложным или даже самым трудным видом художественного перевода. Чтобы передать «душевный пейзаж» (выражение Паулы Хунцикер) исходного стихотворения, переводчик должен найти в своем переводе правильные рифмы, ритм и форму, не разрушая при этом содержания исходного текста. Невозможно передать все черты исходного стихотворения таким же образом, как они переданы в оригинале. Перевод является истолкованием исходного текста и поэтому всегда компромиссом в какой-то степени. (Enwald 2000: 176–177; Hunziker 2005: 21, 26–27; Jones 2011: 117; Lehto 2008: 15–16.)

Большая часть современных поэтических переводов стремится к передаче основных элементов исходного текста и к выполнению своей функции, т. е. быть стихотворением на переводном языке. Исследователи рассуждают, как точно нужно повторять черты исходного текста или как сильно текст следует одомашнивать. Употребление структурной формы, в частности рифмы, может изменить значение исходного текста в переводе. Некоторые считают такие изменения ошибочными и поэтому отказываются от использования рифм. Создавать рифмы также трудно, и иногда их считают устарелыми. Есть и сторонники рифм. Они считают, что рифмы являются основными элементами создания впечатления исходного текста. (Jones 2011: 118–119.)

При переводе поэтического текста важно помнить не подчеркивать один элемент за счет остальных. Аккуратный анализ исходного поэтического текста – важный этап процесса перевода. С помощью анализа можно ознакомиться с символами, употребленными поэтом исходного стихотворения, с его мировоззрением и манерой соединять форму и содержание. Далее с помощью знания художественной литературы переводчик решает, какие черты и элементы исходного текста следует повторить, какие передать более свободно, а какие опустить. Перевод должен быть одновременно лояльным к исходному тексту, и работать как хорошее стихотворение на переводном языке. Это сложно, но возможно, если переводчик лоялен не к внешним чертам исходного текста, а к истолкованию его значения. (Bassnett 1995: 102; Enwald 2000: 178–179, 185; Hunziker 2005: 26–27; Jones 2011: 119; Martin 2015: 172.)

5.2 Стратегия перевода

В рамках скопос-теории скопос определяет, что и как делается в процессе перевода. На основе определения скопоса переводчик оценивает важность элементов исходного текста и формулирует стратегию перевода по порядку важности. Он также судит, какие элементы можно перевести в таком же виде, в каком они встречаются в исходном тексте, а какие нужно воссоздать. (Bassnett 1995: 19–20; Jones 2011: 120; Reiss & Vermeer 1986: 57, 59.)

Скопос нашего перевода – передать читателю выходного текста понятие о том, как пишет Есенин, какие средства он использует и о чем рассказывает его поэма, и предложить читателю переводной поэмы приятный опыт чтения. Согласно нашему анализу, основными элементами «Пантократора» являются символическая образность и использование поэтического метра и рифмы. Они вместе создают в поэме художественную целостность, передача которой нелегкая задача, но достойна стремления. Целью нашего перевода является передать:

- 1) тему и идею поэмы,
- 2) образность и настроение поэмы,
- 3) поэтический метр и рифму.

5.3 Комментарии к переводческим решениям

В пункте 5.3.1 рассматриваются проблемы, связанные с культурными элементами. Далее предоставлена метрическая схема, на основе которой разрабатывается метрика и рифмовка, и рассматриваются проблемы, связанные с созданием рифмы.

5.3.1 Культурные элементы

В «Пантократоре» имеются культурные элементы, которые трудно передать читателю переводного текста. Тема поэмы, (социалистическая) революция и революционная символика, такая как «красный конь», могут вызвать у финского читателя отрицательные ассоциации. Кажется невозможным назвать коня по-другому, ведь он именно красный и красный цвет имеет важное символическое значение в поэме. В предисловии сборника или антологии можно рассказать о культурном контексте, в котором написан исходный текст, и принести мир оригинала поближе к читателю выходного текста.

Кроме революционной символики, лошадиные и православные термины могут осложнить восприятие текста. Например, слово «Пантократор», наверное, не вызывает никаких библейских или религиозных ассоциаций у (не-православного) финноязычного читателя. Поэтому в переводе заглавия поэмы использована стратегия одомашнивания. В случае отдельного предположительно незнакомого слова или выражения возможно добавить и объяснение в примечании.

5.3.2 Метрика в переводе

Для разработки метрики и рифмовки переводной поэмы использовалась метрическая схема, представленная в работе Пентти Лейно «Kieli, runo ja mitta» (1982: 19, 59, 61). Так как поэтический метр данной поэмы меняется из одной части в другую, каждая часть имеет свою схему. В схеме отмечено количество ударных слогов в стихе и то, как начинается и заканчивается каждый стих: ударным или безударным слогом. Количество безударных слогов между ударными слогами на схеме не определено. Метрическая схема указывает также, какие рифмы по слоговому объему можно ставить в конце стиха.

Хотя описание метрики разных языков отличается во многом из-за языковых различий, созданный определенным метром ритм и настроение, которое метр несет в себе, по нашему мнению, достаточно универсальны и в этом смысле похожи на музыку. Поэтому в переводе мы стремимся подражать метру или, по крайней мере, ритму исходной поэмы.

5.3.3 Рифмы в переводе

Одна из проблем сочинения рифм в переводе заключается в том, что финский считается непродуктивным языком для рифмовки (Hunziker 2005: 27), и рифмы некоторых слов вообще трудно придумать. Вторая проблема – в стремлении к поэтическому метру, так как метр требует, чтобы рифмы совпадали с ударными и безударными слогами в конце каждого стиха. Третья проблема в том, что выбранные в рифме слова должны, естественно, соответствовать содержанию и настроению поэмы.

В настоящей работе под *точной рифмой* подразумевается рифма, в которой созвучны все звуки в конце рифмуемых слов, начиная с последнего ударного гласного.

Идентичными рифмами называются рифмы, которые созвучны с самого начала последнего ударного слога. В данной работе *приблизительными* считаются рифмы, в которых одна черта, отличающая два звука или последовательность из двух звуков,

становится нейтральной. Рифмы, которые отличаются от точных рифм больше, чем приблизительные рифмы, но имеют по крайней мере один созвучный безударный гласный в конце стиха, называются в данной работе *неточными*. Эта группировка рифм по их звуковой точности основывается на правилах рифмовки Лейно (1982: 110–111, 114–116).

В поэме всего 34 пары стихов. В переводе насчитывается 12 *точных рифм* (девять мужских и три женских), а в оригинале их 16 (десять мужских, пять женских и одна дактилическая). Точными рифмами перевода являются, например «*ka^jaa : a^jaa*» и «*mei^tä : hei^tä*». Обе предыдущих рифмы грамматичны. В грамматичной рифме рифмуемые слова принадлежат к одной и той же грамматической категории и имеют одну и ту же грамматическую форму, и поэтому их достаточно легко создавать, и они не считаются достаточно творческими (Гаспаров 2000: 49; Naarala 2013: 202–203). Остальные десять точных рифм не являются грамматическими, например, «*niin : helvettiin*», «*kopeekoiden : kapinoiden*» и «*maan : loistoaan*».

Идентичных рифм в переводе семь (все мужские), а в исходной поэме их три (две мужских и одна женская). Грамматическими идентичными рифмами в переводе являются «*maitoa : aurinkoa*», «*eläviä : sähköviä*» и «*punainen : makuinen*». Следующие примеры похожи на грамматические рифмы, но их грамматические формы не совсем одинаковые: «*kivistää : kiinnittää*» (первый глагол действительного залога, а второй инфинитив), «*valjaiksi : viemäksi*» (первый транслативная форма имени существительного множественного числа, а вторая – причастия) и «*suunnattava : polttava*» (первое причастие страдательного залога, а второе – действительного). Названия грамматических форм выяснены с помощью грамматики в сети «*Verkkokielioppi*» (Savolainen 2001). Идентичная рифма «*lampukoin : koin*» явно не является грамматической.

В переводе есть шесть *приблизительных рифм* (одна мужская и пять женских), а в «Пантократоре» их девять (пять мужских, четыре женских и одна дактилическая). Приблизительными рифмами в переводе являются, например, «*taivaan : lain^u, vaan*», «*maah^aan : saat^an*» и «*koht^a : johd^a*». В примерах подчеркнуто место, которое отличается от точной рифмы.

В переводе насчитывается девять неточных рифм (все женские), а в исходном тексте их пять (три женских и две дактилических). Также в случаях неточных рифм мы старались

найти в конце стиха слова, как можно лучше созвучные: «hurjaa : turpaan», «sineen : taivaankanteen», «sinä : sydämessä», «kierrä : sieltä», «silmin : maisin», «tahdon : pellon», «maapallon : katon», «ontto : hohto», и «sateenkaaren : mainen».

5.3.4 Сравнение перевода со скопосом

Скопос перевода «Пантократора» – передать читателю понимание того, как пишет Есенин, какие поэтические средства используются в поэме и о чем она рассказывает. Кажется, важнейшей частью скопоса является то, чтобы перевод представлял собой хорошую финноязычную поэму. В процессе перевода обращено особое внимание на метрику и рифмовку, так что эти элементы передаются в переводе как можно лучше. Хотя перевод достаточно верен исходной поэме, в некоторых случаях необходимо было либо что-то добавить, либо убрать. В переводе наблюдаются все основные рамки референции: рамки референции революции и христианства, лошадиная, крестьянская и небесная или космическая рамки референции и рамки референции света и темноты. По этому поводу образность перевода в основном совпадает с образностью исходного текста.

По нашему мнению, перевод является и функциональной финноязычной поэмой. Стиль переводной поэмы целостен, и настроение переводного текста отвечает настроению исходного текста.

6 Заключение

При создании рифмы переводчику приходится иногда отклоняться от исходного текста достаточно сильно, но важно всегда помнить и принцип лояльности, и адекватность. Переводное стихотворение должно также соблюдать принципы перевода и создаваться как хорошее стихотворение на языке перевода. В поиске рифм можно пробовать заменить слово синонимом, изменить порядок слов внутри стиха или порядок стихов. По нашему опыту, поиск рифмы становится труднее, если, например, использование имени собственного или термина ограничивает выбор слов. Вариация возможных переводческих решений ограничивается и тогда, когда стихи одной строфы не связаны с одним и тем же событием или с одной и той же ситуацией, потому что в таком случае вариантов порядка стихов меньше, чем в случае, когда все стихи связаны тем же событием. Сложно найти подходящие рифмы и тогда, когда в исходной строфе много коротких слов, а их аналоги на переводном языке длинные.

В рамках настоящей работы сделан вывод о том, что когда невозможно найти точную рифму, лучше использовать неточную по созвучию рифму, но точную по образности, событиям и настроению. С точки зрения целостности поэмы, важнее придерживаться стилистического и эмоционального тона и значения поэмы, чем искать наивысшую степень созвучия.

Список использованной литературы

Источники

Есенин, Сергей 1919: Пантократор. *Стихотворения и поэмы 1918/1924*. Вступ. статья и сост. Ю. Л. Прокушева. Московский рабочий, Москва. 185–187.

Ėsenin, Sergej: Kaikkivaltias (suomentanut Julia Virtanen). 2020, julkaisematon.

Исследовательская литература

Гаспаров, М. Л. 2000: *Очерк истории русского стиха*. Фортуна лимитед, Москва.

Захаров, А. Н. 1995: Поэтика Есенина. Международная Академия Информации. Москва.

Baschmakoff, Natalia & Pesonen, Pekka 1975: Johdatukseksi. Esipuhe teoksessa *Neuvostolyriikkaa I*. Toim. Natalia Baschmakoff & Pekka Pesonen & Raija Rymin. Tammi, Helsinki. 5–17.

Bassnett, Susan 1995: *Teoksesta toiseen. Johdatus kirjallisuuden kääntämiseen*. Toim. Riitta Oittinen. Suom. Kristiina Helander & Reijo Kalvas & Kaisa Koskinen & Reetu Kurkijärvi & Jorma Penttinen & Tommi Pohja & Sami Rouhento. Vastapaino, Tampere.

Enwald, Liisa 2000: Lyriikan kääntäminen ja sen kritiikki. Teoksessa *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Toim. Outi Paloposki ja Henna Makkonen-Graig. Ammattikielten ja kääntämisen opintokokonaisuus (AKO), Helsinki. 176–198.

Haapala, Vesa 2013: Lyriikka. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mälikalli ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 155–251.

Hellman, Ben 2008: *Puškinista Peleviniin. Venäläisen kaunokirjallisuuden suomennosten bibliografia 1876–2007*. Toim. Ben Hellman. Slavistiikan ja baltologian laitos, Helsingin yliopisto, Helsinki. 2008.

Huttunen, Tomi 2014: Imaginismi. Teoksessa *Venäläisen avantgarden manifestit*. Toim. Tomi Huttunen. Poesia, Helsinki. 77–93.

Huttunen, Tomi 2015/2011: Vallankumous ja kirjallisuus: 1910- ja 1920-luvut. Teoksessa *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toinen, uudistettu painos. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Gaudeamus, Helsinki. 417–480.

- Jesenin, Sergei 2009: *Tarkoin valitut runot*. Suom. Olli Hyvärinen. Nastamuumio, Helsinki.
- Kainulainen, Siru 2007: Runoanalyysin lähtökohdat. Hämmennyksestä hahmottamiseen. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Vastapaino, Tampere. 17–40.
- Kiparsky, V. & Viljanen, Lauri (toim.) 2013: *Venäjän runotar*. Vuoden 1946 painoksen näköispainos. Ntamo, Helsinki.
- Leino, Pentti 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.
- Lehto, Leevi 2008: *Alussa oli kääntäminen. Esseitä*. Savukeidas, Turku.
- Lummaa, Karoliina 2007a: Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa? *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Vastapaino, Tampere. 41–65.
- Martin, Alice 2015: Kääntäminen kustannustoimittajan näkökulmasta. Teoksessa *Käännetyt maailmat. Johdatus käännösviestintään*. Toim. Sirkku Aaltonen, Nestori Siponkoski & Kristiina Abdallah. Gaudeamus, Helsinki. 165–178.
- Nord, Christiane 1994: Texts in Situations. Perevod i lingvistika. Translation + Text Linguistics. Vserossijskij tsentr perevodov, Moskva. 105–127.
- Vehmas-Lehto, Inkeri 2002/1999: Kopiointia vai kommunikointia? Johdatus käännteoriaan. 3. painos. Finn Lectura, Helsinki.
- Viikari, Auli 2009/1990: Lyriikan runousoppia. Teoksessa Mervi Kantokorpi & Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari *Runousopin perusteet*. 6. muuttamaton painos. Gaudeamus, Helsinki. 37–102.

Электронные и неопубликованные материалы

- Воронова, Ольга Ефимовна: Поэма С. А. Есенина «Пантократор»: религиозно-философский и историко-культурный контекст. Современное есениноведение. Научно-методический журнал. Номер 3 (38). 24–30. 14.3.2020. <https://elibrary.ru/download/elibrary_28848613_27686288.pdf>
- Титова, Елена Николаевна, преподаватель, Хельсинкский университет, устно, весной 2007.
- Hunziker, Paula 2005: Lyriikan kääntämisestä: muoto vai sisältö? Teoksessa *XIII kääntämisentutkimuksen päivät Oulussa 9.12.2004*. Toim. Irma Sorvali. Oulun yliopisto, Oulu. 21–28.

- Jones, Francis R. 2011: Poetry translation. Teoksessa *Handbook of Translaiton Studies: Volume 2*. Ed. Yves Gambier–Luc van Doorslaer. John Benjamins Publishing Company, 2011. 117–122.
- Savolainen, Erkki 2001: *Verkkokielioppi*. Finn Lectura. Viitattu 5.10.2020.
<<https://fl.finnlectura.fi/verkkosuomi/aloitus.htm>>
- Suni, Timo, FT, lehtori, Helsingin yliopiston käännöstieteenlaitos, sähköpostitse, 5.4.2007.
- Vehmas-Lehto, Inkeri 2008: Translation Studies: In search for vigour and relevance. Teoksessa Garant, M., Helin I. & Yli-Jokipii H. (toim.): *Kieli ja globalisaatio – Language and globalization*. AFinLAn vuosikirja 2008: Suomen soveltavan kielitieteen yhdistyksen julkaisuja n:o 66, Jyväskylä. 35–70.

Словари и энциклопедии

- Азадовский К. М. 1992. Есенин С. А. // Русские писатели: Биогр. словарь, 1800—1917 / Под ред. П. А. Николаева. — М.: Большая рос. энцикл.. — Т. 2. — С. 240—245. 11.3.2020.
<http://www.feb-web.ru/feb/esenin/encyclop/tpa-240-.htm>
- Квятковский А. П. 1966. Поэтический словарь. М.: Сов. Энцикл., 1966. 6.3.2020.
<<http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/>>

Liite 2: Lähtöteksti ja käännös

Пантократор

1

1 Славь, мой стих, кто ревет и бесится,
2 Кто хоронит тоску в плече —
3 Лошадиную морду месяца
4 Схватить за узду лучей.

5 Тысячи лет те же звезды славятся,
6 Тем же медом струится плоть.
7 Не молиться тебе, а лаяться
8 Научил ты меня, Господь.

9 За седины твои кудрявые,
10 За копейки с золотых осин
11 Я кричу тебе: «К черту старое!» —
12 Непокорный, разбойный сын.

13 И за эти щедроты теплые,
14 Что сочишь ты дождями в муть,
15 О, какими, какими метлами
16 Это солнце с небес стряхнуть?

2

17 Там, за млечными холмами,
18 Средь небесных тополей,
19 Опрокинулся над нами
20 Среброструйный Водолей.

21 Он Медведицей с лазури —
22 Как из бочки черпаком.
23 В небо вспрыгнувшая буря
24 Села месяцу верхом.

25 В вихре снится сонм умерших,
26 Молоко дымящий сад.
27 Вижу, дед мой тянет вершей
28 Солнце с полдня на закат.

29 Отче, отче, ты ли внука
30 Услыхал в сей скорбный срок?
31 Знать, недаром в сердце мукал
32 Издыхающий телок.

Kaikkivaltias

1

1 Minun runoni, ylistä raivoa hurjaa,
2 joka hartioitani kivittää,
3 nyt kuulle sen hevosenturpaan
4 sädesuitset voi kiinnittää!

5 Tuhatvuosia loistavat tähdet taivaan,
6 samaa hunajaa lihamme pisaroi.
7 Et opettanut, herra, rukousta lain, vaan
8 sen kuinka räjäätä sinulle voi.

9 Vuoksi kultahaapojen kopeekoiden
10 ja harmaiden suortuviesi niin
11 minä hulttiopoikasi kapinoiden
12 nyt huudan: jo vanha helvettiin!

13 Ja runsaiden lämpöisten lahjojesi,
14 jotka sateina pirskotat mutaan maan.
15 Oi, millaisin luudin lakaisisi
16 tänne auringon luomaan loistoaan?

2

17 Siellä takana valkean radan
18 keskellä taivaan poppelien
19 näkyy yllemme lehahtavan
20 Vesimies hopeanhohtoinen

21 Otavan hän tummaan sineen
22 niin kuin kauhan tynnyriin.
23 Myrsky hyppäsi taivaankanteen,
24 laitto kuuratsun valjaisiin.

25 Kuolleiden joukko pyörteistä kajakaa,
26 tupruttaa puutarha maitoa,
27 näen: ukki merralla ajaa
28 etelästä länteen aurinkoa.

29 Isä, isä, kuulitko sinä
30 lapsesi hetkellä murheen sen?
31 suotta ei ämmynyt sydämessä
32 vasikka henkitoreinen.

33 Кружися, кружися, кружися,
 34 Чекань твоих дней серебро!
 35 Я понял, что солнце из выси –
 36 В колодезь златое ведро.

37 С земли на незримую сушу
 38 Отчалить и мне суждено.
 39 Я сам положу мою душу
 40 На это горящее дно.

41 Но знаю – другими очами
 42 Умершие чуют живых.
 43 О, дай нам с земными ключами
 44 Предстать у ворот золотых.

45 Дай с нашей овсяною волей
 46 Засовы чугунные сбить,
 47 С разбега по ровному полю
 48 Заре на закорки вскочить.

49 Сойди, явись нам, красный конь!
 50 Впрягись в земли оглобли.
 51 Нам горьким стало молоко
 52 Под этой ветхой кровлей.

53 Пролей, пролей нам над водой
 54 Твое глухое ржанье
 55 И колокольчиком-звездой
 56 Холодное сиянье.

57 Мы радугу тебе – дугой,
 58 Полярный круг – на сбрую.
 59 О, вывези наш шар земной
 60 На колею иную.

61 Хвостом земле ты прицепись,
 62 С зари отчалься гривой.
 63 За эти тучи, эту высь
 64 Скачи к стране счастливой.

33 Oi, kierrähän, kierrähän, kierrä,
 34 tao päiviesi hopeaa!
 35 Kultasankonsa aurinko sieltä
 36 korkeuksista kaivoon jo saa.

37 On täältä kaukaiseen maahan
 38 myös minun suunnattava.
 39 Itse sieluni sinne saatan
 40 missä pohja on polttava.

41 Vaan tiedän, ett' toisin silmin
 42 kuolleet katsovat eläviä.
 43 Oi, annathan avaimin maisin
 44 käydä portteja sähköviä.

45 Ja sallithan kauraisen tahdon
 46 murtaa teljet rautaiset,
 47 halki rymäyttää tasaisen pellon
 48 syliin ruskon aamuisen.

49 Nyt saavu, ratsu punainen,
 50 käy aisoihin maapallon!
 51 On maito karvaan makuinen
 52 jo alla kehnnon katon.

53 Oi, kaada ylle vesien
 54 tuo hirnuntasi ontto
 55 ja aisakellotähtösen
 56 kylmä, kirkas hohto.

57 Sulle napapiirin valjaiksi
 58 ja luokiksi¹ sateenkaaren.
 59 Jo toisten raitein viemäksi
 60 nyt saata pallomme mainen.

61 Maa nappaa hännälläsi näin,
 62 harja hulmuten nouse jo kohta,
 63 aamuruskosta vielä ylöspäin
 64 maahan onnelliseen meidät johda.

¹ Luokki on länkivaljaissa hevosen niskan yli kulkeva kaari, jolla länget kytketään aisoihin, vemmel (Kotimaisten kielten keskus, 2020).

65 И пусть они, те, кто во мгле
66 Нас пьют лампадой в небе,
67 Увидят со своих полей,
68 Что мы к ним в гости едем.

65 He, jotka hämyssä lampukoin,
66 taivaassa juovat meitä,
67 pian nähkööt pelloiltaan sen koin,
68 kun tapaamaan saavumme heitä.